



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Dekady - rozkład pamięci. Zapis w glinie

**Author:** Joanna Knappek

**Citation style:** Knappek, Joanna. (2018). Dekady - rozkład pamięci. Zapis w glinie. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

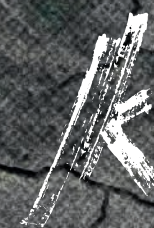


Cieszyn 2018



Joanna Knappek

Dekady



Joanna Knappek

Dekady



Instytut Sztuki  
Wydział Artystyczny w Cieszynie  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

mgr Joanna Knapek

# Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie.

Praca doktorska

Promotor: dr hab. Małgorzata Skałuba-Krentowicz

Cieszyn, 2018



mgr Joanna Knappek

# Dekady

– rozkład pamięci.  
Zapis w glinie.



# Spis treści

Streszczenie. Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie .....	7
Abstract. Decades – memory decay. The record in clay .....	11
Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie .....	15
Wstęp.....	27
Rozdział I. Dekady .....	32
Rozdział II. Rozkład pamięci .....	38
Rozdział III. Zapis w glinie.....	45
Zakończenie .....	52
Bibliografia.....	55
Lata 2014–2017. Notatnik .....	59
Powiększenia wybranych fragmentów .....	85



# Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie.

„To, co widzialne, jest wyglądem tego, co niewidzialne”<sup>1</sup> – słowa greckiego filozofa Anaksagorasa związane z ludzkim bytem to poszukiwanie odpowiedzi na pytanie *Kim jestem?* Temat mojej pracy doktorskiej pt. *Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*, dotyczy pamięci autobiograficznej, próby odnalezienia własnej tożsamości, a zawarty w niej dodatkowy przekaz ukazuje relację twórcy z odbiorcą w czasie. Świadomość istnienia w czasie, odróżniająca istoty ludzkie od zwierząt, rozciąga się z przeszłości ku przyszłości – Człowiek nie ma natury. Ma Historię<sup>2</sup>.

Katalizatorem powstania wszystkiego jest impuls ożywiający i urzeczywistniający się w materii najwłaściwiej dobranej do formy. Sztuka współczesna zwróciła uwagę na proces twórczy bardziej niż na stworzony – znaleziony przedmiot. *Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*, to kompozycja zbudowana z pięciu obiektów malarskich, przedstawiających pięć dekad mojego życia – odcisków, powstałych z jednej matrycy będącej odwzorowaniem wgłębienia – śladu w ziemi, znajdującego się w otoczeniu mojego domu rodzinnego. Miejsce to przywołuje wspomnienia, które układają się w osobisty zapis, kod znaków. Moja praca to także synteza doświadczenia różnorodnych mediów, a co za tym idzie zmysłowego odczuwania materii w procesie tworzenia. W interdyscyplinarnym działaniu spróbowałam zwizualizować wspomnienia, a pięć obiektów, o których wspomniałam, to miejsce ich ujawnienia. Poszukując najodpowiedniejszej metody przedstawienia, dającej najpełniejsze możliwości oddania fizjologicznych procesów związanych z pamięcią, takich jak mającą różną genezę utratę wspomnień lub ich nawarstwianie się, podjęłam malarskie działania na płaszczyznach obiektów z wypalanej gliny. Zaadaptowałam z rzemiosła artystycznego metodę intarsji, która moim zdaniem, w warstwie procesu jest analogiczna do funkcji pamięci. Pewne wydarzenia, fakty utrwalają się, zapisują, wtapiają się w nią, inne odpadają, gubią się, jak

<sup>1</sup> A. Nowicki, *Spotkania w rzeczach*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991, s. 91.

<sup>2</sup> Por. G. Clark, *Przestrzeń, czas i człowiek*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 16-19.



intarsjowane barwne elementy glinianych kompozycji. Każdy zapis, będący śladem – znakiem wykonanym przez człowieka, potwierdza nieustającą interakcję percepcji na różnych płaszczyznach, gdzie teraźniejszość miesza się z obrazami z naszej przeszłości. W interdyscyplinarności odnalazłam najpełniejszy sposób zmaterializowania zagadnienia dotyczącego wspomnień, pamięci i wyobraźni, które podjęłam w pracy doktorskiej.

W pierwszym rozdziale pt. *Dekady*, skupiłam się na analizie zagadnień dotyczących czasu, jego trójpodziału oraz relacji człowieka ze światem zewnętrznym. Analizowałam spotkanie, jako czynnik kształtujący jego osobowość. Odniosłam się do wytworu ludzkich rąk niszczonego przez czas. Odkryłam ten proces w zrealizowanych na granicy performance i land artu eksperymentach artystycznych pt. *Korzenie – Fundamenty* oraz *Zaleganie – rytm czasu*. Doświadczenia te potwierdziły mój wybór gliny jako najwłaściwszej materii do artystycznej wypowiedzi na temat zagadnień związanych z czasem, pamięcią i wyobraźnią. Eksperymenty te były odwołaniem się do tradycji *acheiropoietos*, w których utrwalany obraz na płótnie – chuście – całunie, jest metafizycznym śladem. W kolejnych akcjach pt. *Płynność czasu*, *Rozkład pamięci*, woda ujawniła inne niż ziemia możliwości ekspresji poprzez obraz.

Poszukiwania artystów takich jak M. Chagall, P. Picasso, A. Szapocznikow, M. Abakanowicz, T. Kantor dodały mi odwagi, by eksplorować nieznane obszary celem odnalezienia najwłaściwszego języka artystycznej wypowiedzi i świeżości spojrzenia na temat oraz potwierdziły, że dzieło sztuki żyje nie tylko w przestrzeni, lecz również w czasie. *Dekady – rozkład pamięci*. Zapis w glinie, jak już wspomniałam, to osobista analiza powiązań człowieka z przeszłością, poprzez wspomnienia, ku przyszłości. Zapis dokonany w wybranej materii, prowadzony z nią dialog stał się dla mnie pierwszym źródłem twórczej inspiracji oraz potwierdził decyzję dotyczącą ostatecznego kształtu dzieła, w którym zmysły pomogły mi przy odbiorze świata zewnętrznego. Doświadczyłam siły ich oddziaływania podczas tworzenia, a dotyk stał się najlepszym przewodnikiem w dotarciu do głębi świadomości.

W drugim rozdziale pt. *Rozkład pamięci*, zajęłam się problemami dotyczącymi pamięci jako procesu i jej relacji z czasem. Podkreśliłam wybór gliny jako materii zawierającej w sobie czynnik pamięci biologicznej, organicznej i historycznej – gliny, materiału trwalszego niż czas, będącego swoistą archeologią wspomnień. Zaakcentowałam spójność pomiędzy przedstawieniem pamięci, jako niedoskonałego archiwum, a zastosowaną metodą intarsji. W omawianym rozdziale odwołałam się do „platońskiego śladu pamięciowego”, gdzie pamięć, podobnie jak pismo, ma charakter obrazowy.

Moja archeologia wspomnień to malarski zapis, mój osobisty kod znaczeń, w którym abstrakcyjne znaki utrwalające ślady pamięciowe są w zgodzie z antycznym sojuszem *eikon* i *typos*<sup>3</sup>.

W rozdziale trzecim pt. *Zapis w glinie*, skupiłam się na glinie – organicznej materii o wyjątkowych właściwościach. Opisałam technologiczne aspekty mojej realizacji. Słowami Witwickiego podsumowałam ideę mojej pracy, będącej autentyczną metodą poszukiwania prawdy artystycznej i życiowej, spowiedzią utrwaloną w dziele.

Praca doktorska pt. *Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*, stanowi mój wewnętrzny obraz, to autobiograficzna kompozycja, składająca się z pięciu obiektów malarskich, w której zastosowałam katalizę pomiędzy ceramiką unikatową i malarstwem, dyscyplinami sztuki przenikającymi się na płaszczyźnie i w przestrzeni. W procesie tym dochodziło do wymiany myśli, refleksji, doświadczeń przynoszących zaskakujące rozwiązania i efekty artystyczne. Odkryłam i doświadczyłam, że sięganie do pamięci to podwójna obecność, zarówno w historii, jak i w procesie<sup>4</sup>. Materia stała się pamięcią, pamięć utrwaliła się w materii.

3 Por. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Universitas, Kraków 2006, s. 71.

4 Por. K. Miklaszewski, *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 24.



# Decades – memory decay. The record in clay.

“The visible is the image of the invisible”<sup>5</sup> – the words of Anaksagoras, a Greek philosopher, connected with human existence mean searching for the answer to the question: What am I? The subject of my doctoral thesis: *Decades – memory decay. The record in clay*, concerns autobiographical memory, attempt to find one’s own identity. And the additional message included in the record shows relationship between the artist and the recipient. The awareness of existence in time distinguishes human beings from animals, it extends from the past to the present – A man has no nature. They have History<sup>6</sup>.

The catalyst of creation is the impulse that inspirits and embodies itself in the matter fitting the most suitable form. Contemporary art has paid more attention to the process of creation than a created – found object. *Decades – memory decay. The record in clay* is a composition built of five painting objects depicting five decades of my life – the imprints made of one matrix being a mapping of a cavity – a trace in earth neighbouring my family house. My work is also an experience synthesis of various media that is a sensory feeling in the process of creation. In the interdisciplinary activity I have been trying to visualize my memories and the five objects I mentioned about are the place they were revealed. Searching for the most suitable method of performance which memory loss (having various reasons) or superimposition I have taken up painting activity on objects’ planes from fired clay. I have adapted inlaying method, which according to me, is similar in its process to memory function. Some events, facts prevail, get recorded or embedded in our memory, others fall off, get lost like inlaid colored elements of clay compositions. Each and every record, being a trace-sign made by a man, confirms an unceasing interaction of perception on various planes, where the present time blends with pictures from our past. The interdiscipli-

<sup>5</sup> A. Nowicki, *Spotkania...*, s. 91.

<sup>6</sup> Por. G. Clark, *Przestrzeń...*, s. 16-19.



nary method enabled me to find the fullest way to materialize the issue concerning memories, recollections and imagination in my doctoral dissertation.

In the first chapter of my work I focused on the analysis of issues concerning time, its tripartite division and a man's relationship with an outer world. I have analyzed a meeting as a factor shaping their personality. I referred to a hand-made creation that had been destroyed by time. I have discovered the process of destruction in the artistic experiments (*The Roots – the Foundation, The Stand over – the Rhythm of Time*) that were done on the borderline of performance and land-art. The experiments proved the fact that my idea of selecting clay was a right one. My artistic say turned to be the most proper to discuss the issues connected with time, memory and imagination. These experiments were reference to the tradition of *acheiropoietos* where the picture on the canvas, headscarf or shroud becomes metaphysical trace. In the next activities: *The Fluency of Time, The Timetable of Memory*, water revealed different from soil expression potential through a picture.

The artistic work of M. Chagall, P. Picasso, A. Szapocznikow, M. Abakanowicz, T. Kantor encouraged me to explore unknown areas in order to spot the most suitable language of artistic say as well as a freshness of look at the subject. It has become evident to me that a work of art lives not only in space but in time as well. *Decades – decay of memory. The record in clay*, as I have mentioned before is my personal analysis of a man's link with past, and due to memories, with future. The record being made in given matter as well as a dialogue being held with it, have become the primary source of my creative inspiration. My decision about the final shape of my work proved to have been right. My senses helped me to receive and perceive the outer world. I have experienced their power of influence during my creation and a touch has been my best guide to reach the depth of awareness.

In the second chapter titled *The memory decay*, I have dealt with issues referring to memory as a process and relationship to time. I have emphasized that my choice of clay as the material containing a few memory factors: biological organic and historical – clay is more durable than time. Clay being somewhat like archeology of memories, similar to writing a picture of a book character ("Plato's memory trace"). There is a very interesting coherence between memory as imperfect archive and used method of inlaid work. My archeology of memories is a record in painting, my personal code of meanings, in which abstract signs retaining memory traces are in accord with the antique alliances *eikon a typos*<sup>7</sup>.

---

7 Por. P. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 71.

In chapter three *The record in clay*, I focused on clay – organic matter of exceptional properties. I describe technological aspects of my implementation. In the words of Witwicki I summed up the idea of my work which has been an authentic method to look for artistic and life truths, a confession secured in the work of art.

My doctoral thesis *Decades – memory decay. The record in clay*, is my autobiographical composition, my inner picture, consisting of five painting object where I used catalysis between unique ceramics and painting, branches of art interpenetrating one another on a plane and in space. In the process, the main idea was to exchange thoughts, experiences which brought about astonishing results and artistic effects. I have discovered and experienced that taking advantage of memory means a double presence both in history and in the process<sup>8</sup>. The Matter has become Memory, and Memory has retained in Matter.

---

8 Por. K. Miklaszewski, *Tadeusz...*, s. 24.





## Dekady

– rozkład pamięci.  
Zapis w glinie.



***Dekada pierwsza.***

Z cyklu *Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*  
– obiekt malarski II.

Glina szamotowa, glina gładka, tlenki metali, barwne  
angoby, szkliwa, kalkomania, intarsja, wypalone w at-  
mosferze utleniającej, wym.: 60 x 50 x 8 cm, 2016–17.

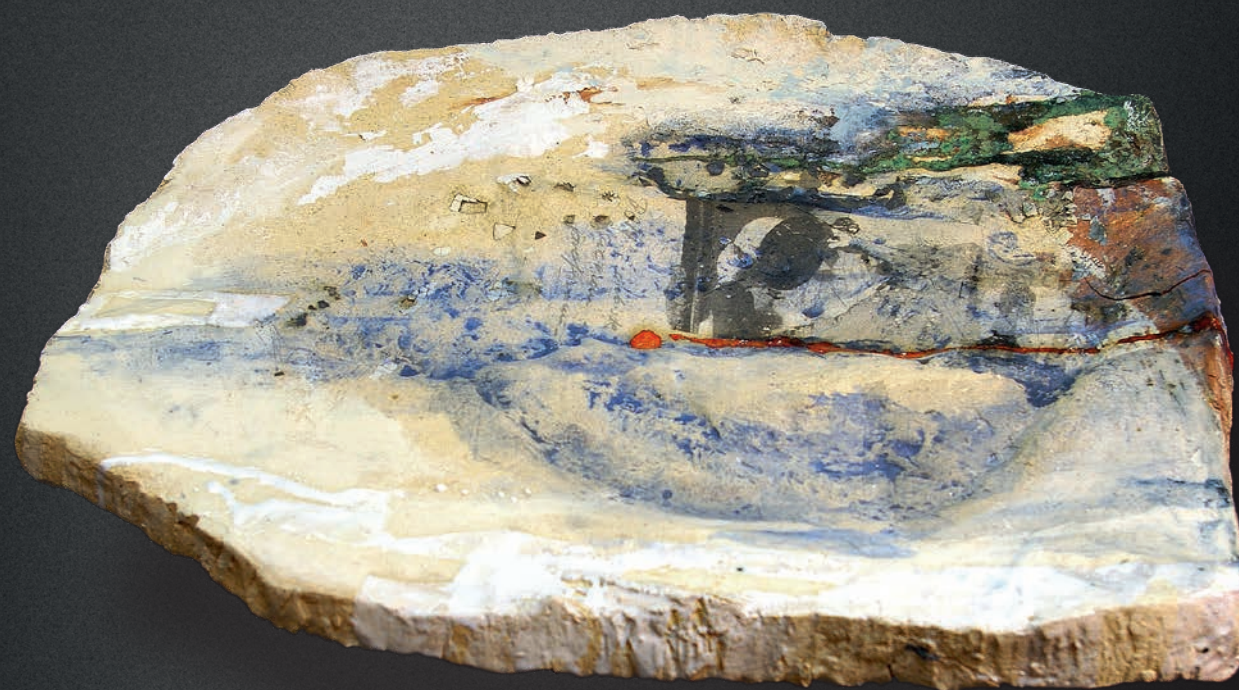




***Dekada druga.***

Z cyklu *Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*  
– obiekt malarski III.

Glina szamotowa, glina gładka, tlenki metali, barwne  
angoby, szkliwa, kalkomania, intarsja, wypalone w at-  
mosferze utleniającej, wym.: 61 x 47 x 6 cm, 2016–17.

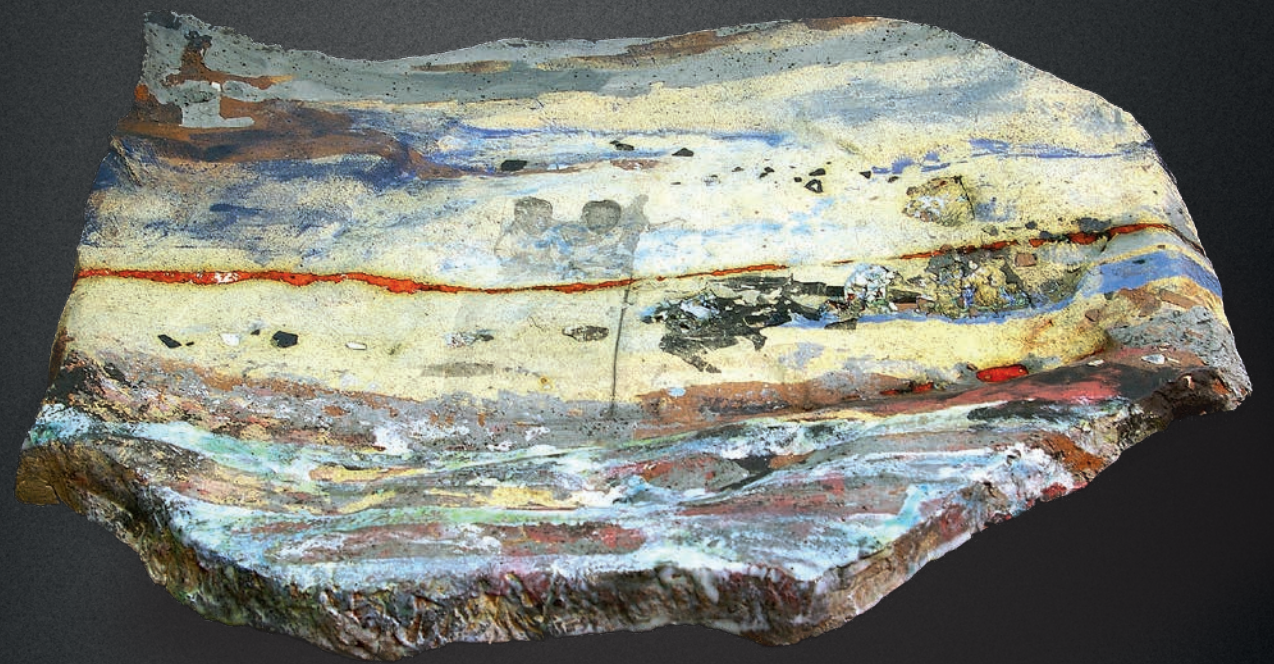




***Dekada trzecia.***

Z cyklu *Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*  
– obiekt malarski VI.

Glina szamotowa, glina gładka, tlenki metali, barwne  
angoby, szkliwa, kalkomania, intarsja, wypalone w at-  
mosferze utleniającej, wym.: 60 x 50 x 8 cm, 2016–17.

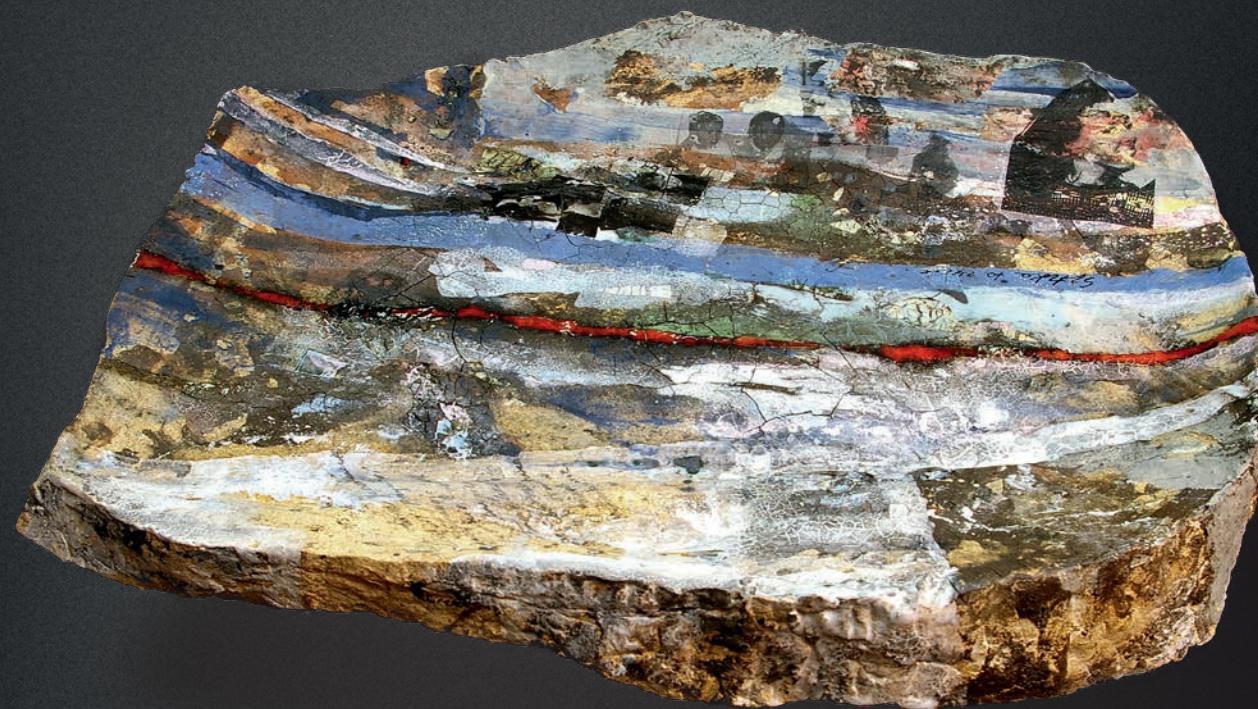




***Dekada czwarta.***

Z cyklu *Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*  
– obiekt malarski VIII.

Glina szamotowa, glina gładka, tlenki metali, barwne  
angoby, szkliwa, kalkomania, intarsja, wypalone w at-  
mosferze utleniającej, wym.: 60 x 50 x 8 cm, 2016–17.





***Dekada piąta.***

Z cyklu *Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*  
– obiekt malarski IX.

Glina szamotowa, glina gładka, tlenki metali, barwne angoby, szkliwa, kalkomania, intarsja, wypalone w atmosferze utleniającej, wym.: 65 x 46 x 11 cm, 2016–17.





# Wstęp

Słowa Anaksagorasa „to co widzialne, jest wyglądem tego, co niewidzialne”<sup>9</sup> stały się tezą mojej realizacji doktorskiej dotyczącej pamięci autobiograficznej. Pytanie *Kim jestem?* jest nie tylko pytaniem o własną tożsamość, jest kwintesencją problematyki antropologicznej – jak doszło do obecnego sformułowania bytu ludzkiego, jaka jest jego przeszłość i przyszłość, jakie możliwości i powinności. „Z pytaniem tym integralnie związana jest refleksja nad własną egzystencją, nad cierpieniem i szczęściem, a zwłaszcza nad stawianiem się sobą i byciem sobą”<sup>10</sup>.

Sztuki wizualne istniały początkowo jako obszar sacrum, magii, jako doświadczenie pewnego rytuału, kontrolującego i porządkującego rzeczywistość<sup>11</sup>. Dzieło sztuki jest komunikatem strukturalnym, nie jest odbitką rzeczywistości, wyraża relacje zapożyczone przez artystę z rzeczywistości. Staje się próbą dotarcia do tajemnicy, odnajdujemy w nim wzruszenia, myśli. Jest przedmiotem o specjalnej naturze, przekaznikiem znaków, który pojawia się w umyśle widza, w formie obrazu – istotnego dla człowieka danego czasu<sup>12</sup>. Ujawnienie najistotniejszych prawd życia, związków człowieka z innym człowiekiem, z przyrodą, ujęcie rzeczy niewyraźnych – staje się fundamentalnym zadaniem artysty. Istota ta nie ma wyrazu w innej formie czy innym języku, a jedynym sposobem ujawnienia tych treści jest symbol, który przez to co materialne sugeruje to, co niedostrzegalne<sup>13</sup>. Sztuka „tworzy nowe syntezy, dociera jądra wszechrzeczy, wnika we wszystkie tajne głębie”<sup>14</sup>. Tadeusz Kantor w swojej twórczości odwoływał się do czasu przeszłego (rodziny, historii, narodu) oraz czasu obecnego obnażającego wspomnienia ze złudzeń, ale tworzącego nową jakość. „Musi to być sztuka totalna, uprawiana przez artystę wolnego (...) zawsze powracającego do

9 A. Nowicki, *Spotkania...*, s. 91.

10 A. Węgrzecki, *Wokół filozofii spotkania*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2014, s. 192.

11 Por. J. Berger, *Sposoby widzenia*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997, s. 32.

12 Por. P. Francastel, *Sztuka a technika w XIX i XX w.*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 275.

13 Por. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 14.

14 Tamże, s. 15.

dzieciństwa, czyli do historii, a więc artystę pamiętającego”<sup>15</sup>. Wyróżnienie i podjęcie aktów twórczych – wymagało odnalezienia idei, która musi się wydarzyć w psychice człowieka, w jego środowisku, by mogły być podjęte i powołane do istnienia<sup>16</sup>.

Kultura od czasów Greków zdominowana jest przez paradygmat okulocentryczny, gdzie pięć zmysłów tworzyło hierarchiczny system od najwyższego zmysłu wzroku do najniższego dotyku<sup>17</sup>. Opozycjonista okulocentrycznego odbioru świata, antropolog Ashley Montagu, opierając się na badaniach medycznych, potwierdził jednak prymat domeny haptycznej. „Dotyk jest rodzicem naszych oczu, uszu, nosa i ust. To ten właśnie zmysł przekształcił się w pozostałe, co zostało rozpoznane w wiekowej tradycji uznającej dotyk za „matkę wszelkich zmysłów”<sup>18</sup>. Starożytni atomiści (Demokryt, Epikur) głosili, że wszystkie wtórne własności ciał (smak, dźwięk, barwa, zapach, zimno, gorąco) są iluzjami zmysłowymi, nieposiadającymi realnego istnienia<sup>19</sup>. Zmysły są nieocenione w poznawaniu świata i zdobywaniu wiedzy. Tracąc możliwość korzystania z nich, doceniamy je w pełni. Wzrok dostarcza niepełnych informacji o przestrzeni. Przestrzeń dotykowa, kształtowana zmysłem dotyku, daje pełniejsze pojęcie o tym, co poznajemy. Przestrzeń wzrokowa ma tylko dwa wymiary, dotykowa – trzy. Wzrok informuje nas o barwie przedmiotu, jego rozciągłości w dwóch wymiarach, kształcie, wielkości i odległości kątowej jednego przedmiotu do drugiego. Dotyk określa nie tylko temperaturę, twardość, miękkość, czy płynność, ale również kształt i wielkość dotykową, odległość linearną jednego przedmiotu do drugiego<sup>20</sup>. Zmysły pomagają przy odbiorze świata zewnętrznego, doświadczamy również ich siły oddziaływania podczas aktu twórczego. Michał Anioł podkreślał „poszukując w kamieniu ukrytych rzeźb”, istotę dialogu z materią i traktowanie jej jako pierwszego źródła twórczej inspiracji dla wyboru formy dzieła. Artysta poznaje, doświadczając, obserwuje materię, jej zachowania i reakcje. „(...) stawia jej pytania po to by móc jej rozkazywać, interpretuje ją, by móc ją ujarzmić, słucha jej, by móc ją kształtować; zgłębia ją po to by odsłoniła ukryte możliwości odpowiadające jego intencjom, (...) jeśli zaś materia jest całkowicie nowa (...) nie rezygnuje z podejmowanych kolejnych prób (...) Człowieczeństwo i duchowość artysty przybierają postać w materii, stając się zespołem dźwięków, barw”<sup>21</sup>. Dzieło podsuwa nowe rozwiązania, a sztuka współczesna nauczyła nas bardziej doceniać proces twórczy niż „stworzony – znaleziony przedmiot”. Materia nakła-

da pewne ograniczenia, daje wskazówki. Dubuffet swoje obrazy powierzył „Naturze – Malarce, Przypadkowi – Artyście”, gdzie najwyklesza deptana i pospolita ziemia stała się inspiracją, natchnieniem<sup>22</sup>. Fenomenem realizacji w wypalanej glinie jest bliski kontakt dotykowy z tajemniczą materią. Refleksja związana z dotykiem stała się moim odkryciem. Tworzenie form z gliny utrwalających ślady pamięciowe, było silnym przeżyciem. Człowiek jest „naczyniem ducha”. Naczynie gliniane symbolizuje człowieka, kruchość jego istnienia, zależność od Stwórcy. W tradycji chrześcijańskiej pusta gliniana waza symbolizowała ciało oddzielone od duszy. Waza, według Ksiąg Kabały XI–XIII w., to skarb. W alchemii, waza to w symbolicznym odniesieniu metafora miejsca, gdzie tworzy się nowe życie, powstają cuda<sup>23</sup>. Moje obiekty ceramiczne to „naczynia czasu”, w których zgromadziłam i zapisałam wspomnienia, retrospekcje, stany i emocje doświadczane w różnych okresach życia. Obrazy zapisu wspomnień odzyskanych z pamięci, których utraty się obawiam, utrwalałam przy użyciu różnorodnych technik i metod barwienia gliny.

Słuszność mojego wyboru materiału do realizacji w wypalanej glinie, potwierdziły wcześniej zrealizowane akcje – eksperymenty artystyczne: *Korzenie – Fundamenty, Zaleganie – rytm czasu, Płynność czasu, Rozkład pamięci*. Były one intuicyjnym działaniem pomiędzy malarstwem materii a sztuką *site specific*. W pierwszej z akcji płótno, umieszczone w wykopach pod fundamenty przebudowywanego domu, stało się podobrazem, na którym ziemia, powietrze, woda i czas pozostawiły ślady. W kolejnym eksperymencie płótno i ziemia, na polu moich przodków, utworzyły przenikający się obraz łączący przeszłość z teraźniejszością w rzeczywistym czasie. Powstałe płótna to obrazy czynione nie ręką ludzką. Eksperymenty te stały się odwołaniem do tradycji *archeipopietos* Chrystusa utrwalonego na chuście Weroniki<sup>24</sup>. Malowane płótno już w Egipcie używane było do zawijania zwłok. „Malowane egipskie całuny, *acheipopietoi, studaria, veraikony* Chrystusa – obrazy tkanin pośredniczących między rzeźbą a malarstwem, magią a sztuką, duchem i materią, Bogiem a człowiekiem, życiem a śmiercią”<sup>25</sup>. Owijanie zwłok w całun, który stanowił jakby drugą skórę, zmieniało obraz w rzeźbę i wspaniale oddawało chrześcijańską ideę zmartwychwstania. Niezbadane zapisy przeniesione z płótna na inny materiał (gliniane cegły) to *keramidiachy* – „prawdziwe” portrety Chrystusa na glinianych płytkach z Hierapolis. W opowieści o posłańcu Ananiaszu, który ukrył portret Jezusa w stosie cegieł, podpalonych, wizerunek Jezusa nie tylko nie spłonął, lecz został wtórnie utrwalony w glinie<sup>26</sup>.

15 K. Miklaszewski, *Tadeusz...*, s. 23.

16 Por. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2001, s. 220.

17 Por. J. Pallasmaa, *Oczy skóry – architektura i zmysły*, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 22–3.

18 J. Pallasmaa, *Oczy...*, s. 15.

19 Por. T. Reid, *Rozważania o władzach poznawczych człowieka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 310–12.

20 Tamże, s. 282–302.

21 U. Eco, *Sztuka*, Wydawnictwo M, Kraków 2008, s. 215–17.

22 U. Eco, *Sztuka...*, s. 215–9.

23 Por. W. Kopaliński (red.), *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 446–7.

24 Por. E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 9.

25 Tamże, s. 268–70.

26 Tamże, s. 21.



Obraz utrwalony ogniem na glinie i *site specific* uruchomiły specyficzny dialog wizualno – zmysłowy. Wpisanie się w przestrzeń, podporządkowanie dzieła trwającemu systemowi stało się wyzwaniem, z którym musiałam się zmierzyć. *Płynność czasu, Rozkład pamięci* to kolejne akcje – eksperymenty artystyczne zrealizowane w przestrzeni z wodą, gdzie przestrzeń ujawnia się jako byt pierwotny, niezbędny składnik towarzyszący postrzeganiu. Obiekt zanurzony, widziany przez taflę wody stawał się niewyraźny, ruchomy i iluzoryczny jak nasze wspomnienia. Przestrzeń rzeczywista poprzez zapełnienie przedmiotami i podmiotami, siłami oddziaływania wzajemnego, różni się od przestrzeni czystej, która jest absolutnie pusta, jest abstrakcją, ma charakter ponadzmysłowy. Realizacja umiejscowiona w przestrzeni rzeczywistej była poznawalna wszystkimi zmysłami, zmienna, przenikały się w niej wzajemnie przestrzenie, była miejscem spotkania<sup>27</sup>. Georges Matoré jest zdania, że sztuka współczesna sięga do nowego, do relacji jakie powstają pomiędzy umysłem twórcy a światem zewnętrznym. Artyści natomiast materializują percepcję poprzez umiejętności, wiedzę i narzędzia tworząc nową dialektykę<sup>28</sup>.

„Bryła jest zwartą przestrzenią, światło i cień wynikiem stosunku bryły do przestrzeni. Przestrzeń jest jedynie odwrotnością bryły”<sup>29</sup>. Strzemiński podkreśla, że rytm kształtów, rozrastających się w różnych kierunkach włącza nowe wielkości, których nie zawiera dzieło sztuki. To logiczna konsekwencja kształtów już istniejących, ich dalszy ciąg. „W ten sposób rytm otwarty, rozpoczynając się w rzeźbie wychodzi w przestrzeń i wiąże ją z rzeźbą”<sup>30</sup>. Trzeci wymiar narzuca czasoprzestrzenność dzieła, które dzięki najdrobniejszemu przesunięciu żyje, zarówno w czasie jak i przestrzeni tworząc wartość zarówno artystyczną jak i dynamiczną<sup>31</sup>. Przestrzenność mojej realizacji zarówno fizyczna jak i mentalna związana jest z emocjami, które przywołują pamięć. To poszukiwanie odpowiedzi zarówno artystycznej jak i egzystencjalnej. „Skoro zaistniał, nie może już nie być: ów tajemniczy i niepojęty fakt, że zaistniał, staje się jego wiatykiem na wieczność”<sup>32</sup>.

*Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*, to pięcioelementowa, opisująca prawie pięć dekad życia, instalacja artystyczna na styku dyscyplin – malarstwa i ceramiki, z zastosowaniem barwnej intarsji w glinie. Pięć obiektów (odcisków) w glinie, powstałych z jednej matrycy, będącej odwzorowaniem (gipsowym odlewem) fragmentu za-

głębień w ziemi, pobranym z nawierzchni wokół domu rodzinnego. Nieregularna, płaszczyzna pięciu glinianych podobraz jest miejscem abstrakcyjnych malarskich interpretacji chronologii osobistych zdarzeń. Relacje barw, ich harmoniczne lub dysharmoniczne zderzenia tworzą aksjologiczną treść obrazu. Wspomnienia układają się w swego rodzaju autoportret, stają się orężem w ciągłości istnienia. Ślad stanowiący trzon artystycznych poszukiwań, stał się pretekstem do stworzenia następnego „śladu rąk ludzkich”. Czy stosunek do przeszłości nie może być odmianą *mimēsis*? Skojarzenie *eikōn* z odcisniętym śladem prowadzi do sztuki mimetycznej będącej próbą imitacji, autentycznego zapisu utrwalonego w pamięci widzenia. Czasami jednak wyobrażenia lub utracone wspomnienia trudne do odtworzenia prowadzą do stworzenia iluzorycznego, zwodniczego zapisu. Paul Ricoeur w rozważaniu o *pamięci* używa trzech znaczeń słowa „ślad”. Po pierwsze ślady utrwalone w piśmie, po drugie – ślad jako wrażenie, archiwizowane w duszy – moment odcisnięcia sygnetu w wosku zostaje pozostawiony w duszy przez sokratesowskiego malarza, który „maluje w duszy obrazy tego, co tamten zapisał”<sup>33</sup>. Trzecie znaczenie to ślad cielesny, mózgowy, korowy będący przedmiotem badań nauk neurologicznych. Oznacza powiązania pomiędzy wrażeniami ze świata przeżywanego, a materialnymi śladami zapisanymi w mózgu, przechowywaniem – magazynowaniem, a trwałością początkowego wrażenia. Świadomość siebie, wewnętrzne poczucie ciągłości, nieuchronności między tym co było, a tym co będzie, składa się w znacznej mierze z zachowanych w pamięci zapisów. Realizacja *Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*, to archeologia wspomnień, wędrówka w osobistą historię i przestrzeń utwaloną w materii. Praca artystyczna realizowana była w oparciu o efekty badań w obszarze malarstwa i ceramiki. Działania pomiędzy dyscyplinami porównać można do katalizatora. Odkrywałam zjawiska przyczyniające się do powstania zmian, posiadających zaskakujące możliwości w nowym medium. Obie dyscypliny, czerpiąc z siebie wzajemnie, dały nowe wartości wzbogacając się wzajemnie. Efekt syntezy formy, koloru i przestrzeni to język, autorefleksja, przekaz będący śladem życia. Kluczową rolę odegrały: kolor, światło, materia. W doktoracie dążyłam do jedności treści i formy, rezygnując ze zdobnictwa, koncentrowałam się na wyrazie formalnym treści duchowych. Ważny był proces. Czy możliwy jest twórczy dialog z materią, refleksyjne odkrywanie podświadomych treści? Życie inspiruje moją twórczość, a twórczość pozwala żyć pełniej.

27 Por. A. Nowicki, *Spotkania...*, s. 255-7.

28 Por. P. Francastel, *Sztuka...*, s. 203.

29 H. Read, *Sens Sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 34-5.

30 W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, oprac. G. Sztabiński, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006, s. 82.

31 Tamże, s. 82.

32 P. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 5.

33 P. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 26.

## Rozdział I

# Dekady

„Nie jesteś samotnym bytem. Ale jedyną w swoim rodzaju niepowtarzalną częścią wszechświata. Nie zapominaj o tym. Jesteś nieodzownym elementem ludzkości” [Epiklet]<sup>34</sup>. Słowa te potwierdzają moją opinię o istnieniu silnej analogii pomiędzy strukturą i rytmem kosmosu oraz rytmami człowieka, między makrokosmosem i mikrokosmosem. Człowiek współbrzmi z kosmosem. Sztuka bierze swój początek w magii. Jej formuły poruszają związki niewidoczne dla krążących wokół codziennych spraw, pozwalają przywrócić człowiekowi jego miejsce w kosmosie. Zatem rytmy świata przenikają nas, a rytm serca mówi nam o upływie czasu<sup>35</sup>. „Wszystko ma swój czas i jest wyznaczona godzina na wszystkie sprawy pod niebem: jest czas rodzenia i czas umierania, czas sadzenia i czas wyrwania tego, co zasadzono, czas zabijania i czas leczenia” (Koh 3, 1–3)<sup>36</sup>. Czas to podstawowy wymiar kategoryzujący wszelkie działania, ustalania priorytetów, zbierania i wymiany doświadczeń w życiu. „Czas jest systemem głębokim życia kulturalnego, społecznego i osobistego. W zasadzie nic nie odbywa się poza jakąś ramą czasową”<sup>37</sup>. Ludzie od zawsze potrzebowali jakiegoś sposobu mierzenia upływu czasu. Opowiadali o wydarzeniach, podając daty, które wyrażali za pomocą dni, miesięcy, lat, dekad. Ingarden przedstawia zagadnienie czasu: „Doświadczenie czasu, w którym żyjąc zaczynamy się sobie wydawać tylko intencjonalnym wytworem przeżyć w teraźniejszości, odśłania nam dwie pustki niebytu: unicestwienie tego co niegdyś było i nieistnienie jeszcze tego, co będzie. Na granicy tych dwu pustek jest teraźniejszość. Ale ta teraźniejszość – jak to już Św. Augustyn podkreśla – jest nie tylko na ich granicy. Jest samą granicą”<sup>38</sup>. Utrzymuję zatem, że granica jest tym co istnieje, aktualnym życiem, wytyczną osobowości człowieczej, na którą składają się wszelkie procesy bytu w teraźniejszości, z zachowaniem przeszłości. Człowiek

związany z przeszłością, nagina teraźniejszość do wydarzeń ożywionych pamięcią. Jednocześnie człowiek żyje z nastawieniem na przyszłość, przekracza ograniczającą go teraźniejszość<sup>39</sup>. Henri Bergson rozróżnia czas matematyczny i rzeczywisty. Matematyczny – rozbity na chwile i pojmowany w sposób przestrzenny, a rzeczywisty jako czyste dzianie się, ciągłość, która dana nam jest w doświadczeniu<sup>40</sup>. Definicje czasu zaczerpnięte z greckiej kultury określają czas w dwójnasób. *Chronos* odnosi się do czasu liniowego, przyczynowo – skutkowego, gdzie działania mają swój początek, punkt kulminacyjny i koniec. Tak rozumiemy czas ziemski, czas życia ludzkiego. Kolejny czas to *Kairos* – posiadający formę punktową, oznacza czas stosowny na coś, wyraża szczególnie korzystną sposobność. *Kairos* jest czasem chcianym. Nie niesie w sobie pustki, otwiera człowieka na to, co wieczne, określa czas działania Boga, czas ten to wezwanie do podjęcia decyzji. Teraźniejszość jest czasem ograniczonym, ale kluczowym<sup>41</sup>. Czas życia i działalności jednostki ludzkiej to zapis kilkudziesięciu lat. W przypadku cywilizacji jej trwanie obliczane jest miarą pokoleń, w skali kilkuset lub kilku tysięcy lat. Śmierć przerywa zapis życia człowieka. Materialne ślady przesłania czas. Archeolodzy i naukowcy badający historię docierają do śladów, faktów, odkrywają kawałek po kawałku prawdę<sup>42</sup>.

Podzielam poglądy Martina Heideggera określające egzystencję ludzką jako ściśle związaną z rzeczywistością zewnętrzną, rozgrywającą się w świecie, ogarniętą w całości przez czas<sup>43</sup>. „*Dasein* *był-tu-teraz* dzieje się. Dziejąc się odkrywa i ukrywa siebie. Nawiązując do przeszłości ze względu na przyszłość i otwierając się lub zamykając na teraźniejszość, bierze udział w dziejach”<sup>44</sup>. Początkiem są dla mnie: miejsce na którym siadam, chwila w której jestem (...). W tym *tu i teraz* zaczyna się to, co zaczynam. Od tego uciec nie mogę”<sup>45</sup>. Zatem jednostka całkowicie odrębna wobec świata, posiadająca świadomość autonomicznego istnienia określa się od wewnątrz. Świadoma swojego początku, rozumiejąc swoje własne istnienie pośród innych rzeczy, poszukuje prawdy o sobie<sup>46</sup>.

Człowiek eksterioryzując własną osobowość poprzez wytworzone dzieła, ale nie tylko przez nie, pojawia się jako pierwotne istnienie jednostkowe w świecie rzeczy, staje się istnieniem społecznym poprzez spotkania i powiązania z innymi ludźmi. Inkontrolologia „gloryfikuje” spotkanie. Spotkanie zmienia spotykających się, stapia ich

39 R. Ingarden, *Księżeczka...*, s. 49–51.

40 Por. H. Bergson, *Materia i pamięć*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 37–8.

41 Por. F. Kogler, R. Egger-Wenzel, M. Ernst, H. Witczyk (red.), *Nowy leksykon Biblijny*, Jedność Herder, Kielce 2011, s. 332.

42 Por. J. Powidzki, *Ceramika*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1977, s. 6–7.

43 Por. J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 238–9.

44 Tamże, s. 284.

45 Tamże, s. 238.

46 Tamże, s. 239.

34 Z. Bauman, *Sztuka życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 5.

35 Por. A. Szczeklik, *Katharsis*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 17–68.

36 *Biblia, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1975, s. 615.

37 E. T. Hall, *Taniec życia*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1999, s. 9.

38 R. Ingarden, *Księżeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 60.



z innymi. „Powinniśmy nauczyć się myśleć dialogowo, wsłuchując się z szacunkiem w to, co inni mają do powiedzenia, a istnienie człowieka jest zawsze współistnieniem”<sup>47</sup>. Zgadzam się z twierdzeniem, że jednostka jest „bytem ku śmierci”, a czasowość jest sensem bytu. „Przyszłość, przeszłość i współczesność są więc nie tyle jej częściami, ile różnymi kierunkami (...). Przyszłość jest kierunkiem wychodzenia naprzeciw, wykraczaniem ku byciu (...), przeszłość – kierunkiem powrotu ku własnej zastanej sytuacji, współczesność – kierunkiem ku innym bytom”<sup>48</sup>. Pamięć nie podlega regresowi, przeszłość rozwija się ku teraźniejszości, od początku funkcjonujemy w przeszłości, punktem wyjścia jest stan dziejący się i działający teraz<sup>49</sup>. Moim zdaniem człowiek kieruje się ku innemu człowiekowi, świadomości, która uzna jego istnienie. Samowiedza jest oparta zatem na poznaniu siebie przez drugiego<sup>50</sup>. „Inny jest przede wszystkim konieczny – zauważa Jan Szczepański – bym uświadomił sobie własne istnienie i własne cechy. Inny jest lustrem, w którym się sprawdzam i w którym odkrywam swoją identyczność”<sup>51</sup>. Powołując się na filozofię ks. prof. Józefa Tischnera z metafory „spotkania na drodze” przedstawiam ideę poszukiwania prawdy przez człowieka, który zmienia swoje i innych życie poprzez spotkania z ludźmi. Spotkanie z drugim człowiekiem jest początkiem myślenia, a świat wokół nas to swoisty krajobraz, który rzeźbią wartości. „Pierwotne ja człowieka – Ja aksjologiczne rodzi wartości – wybiera dobro, włada świadomością. Ja aksjologiczne jest «centrum» uczestnictwa: to wokół niego ogniskuje się całość uczestnictwa do jakiego zdolny jest człowiek”<sup>52</sup>.

Zakorzenie jest stałą potrzebą natury ludzkiej.(...) Nie ulega wątpliwości, że przywiązanie ludzi do miejsc jest wysoce tajemnicze i pozwala na różne interpretacje”<sup>53</sup>. Ślady czyjejs obecności fizycznie odchodzą, ale pozostają we wspomnieniach. Ślad – odlew uzyskany z nawierzchni obejścia domu rodzinnego, zainspirował mnie do zrealizowania artefaktu, będącego notacją czasu i pamięci. Fragment, z którego pobrałam matrycę odlewu, przez dziesięciolecia ulegał niszczyielskiej sile żywiołów. W książce pt. *Geomorfologia*, Mieczysław Klimaszewski opisuje rzeźbotwórczą działalność deszczu. Krople, spadając na ziemię, bombardują podłoże, rozpryskują się o powierzchnię. Powstają w ten sposób zagłębienia<sup>54</sup>. Niszczącą siłą wody jest wyraźnie widoczna na powierzchni. Mała kropla wody okazuje się potężną siłą sprawczą, a czas jej sprzymierzeńcem. Przewyciężając spoistość materiału, wymywa i odrywa częst-

ki gruntu, atakuje podłoże – eroduje<sup>55</sup>. Erozja i nawarstwianie to procesy zachodzące w ziemi, w glinie. Podobnie dzieje się ze wspomnieniami, nawarstwiają się w naszej pamięci, a wskutek upływu czasu część z nich tracimy.

Intuicyjne działania na granicy performance, *land artu* akcje pt.: *Korzenie – Fundamenty* oraz *Zaleganie – rytm czasu potwierdziły* wybór gliny jako najwłaściwszej materii do opowieści o czasie i pamięci. Zapisy gliny – ilastej skały osadowej, powstałej w okresie czwartorzędu poprzez swój przypadkowy rysunek i interesujące kontrasty wyznaczyły kierunek mojego dalszego działania. Akcje *Płynność czasu*, *Rozkład pamięci*, w których wykorzystałam wodę, ukazały obrazy dotyczące upływu czasu i utraty wspomnień. Pozwoliły zrozumieć trójwymiarowość czasu odkrytą przez Św. Augustyna, gdzie pamięć to „teraźniejszy czas przeszłego”, czas „teraźniejszy teraźniejszego” to bezpośrednie widzenie, natomiast „teraźniejszy przyszłego” to oczekiwanie. Zatem za Św. Augustynem, zgodzę się, że przeszłość widzimy na podstawie obrazów będących jakby odbitkami obecnych w duszy śladów, ale w kontekście teraźniejszości<sup>56</sup>.

*Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*, to pięć dekad mojego życia, to pięć obiektów ceramicznych. Numerolodzy twierdzą, że w życiu człowieka nic nie dzieje się przypadkowo – jestem numerologiczną piątką. Piątka jest symbolem wieczności, wszechpotęgi Boga, światła, mikrokosmosu. Pitagorejczycy używali piątki jako symbolu człowieka – mikrokosmosu, połączenia pierwiastka żeńskiego i męskiego<sup>57</sup>. Człowiek stworzony jest na zasadzie liczby pięć – złożony z pięciu równych części w wysokości, pięciu zmysłów, obdarzony pięcioma palcami<sup>58</sup>. Czas jednostki to osobisty Mikrokosmos współtworzący Makrokosmos. Każdy byt jednostkowy ulega zniszczeniu, a nieuchronność śmierci po narodzinach jest przypisana każdemu stworzeniu. Realizacja w glinie, jest zapisem czasu śmiertelności, kruchości życia, przemijania, łączności międzypokoleniowej. Jest osobistym i uniwersalnym poszukiwaniem prawdy o trwaniu jednostki we wszechświecie.

„Doskonałość każdej drogi tkwi nie tylko w tym, że drogę można wyznaczać, torować i prowadzić poprzez najróżniejsze pejzaże, ale i w tym, że droga ta (...) daje możliwość pójścia do przodu, ale też (...) pozwala na odwrócenie się wstecz, cofnięcie się (...), umożliwia nawet całkowity powrót do punktu wyjścia. (...) spotkanie *teraz* z *wczoraj*, *aktualnego* z *dawnym* spowalnia krok wręcz zatrzymuje marsz, ale (...) zatrzymanie świadome (...) uruchamia refleksję otwiera przestrzeń „jaśniejszej samowiedzy”;

47 A. Nowicki, *Spotkania...*, s. 126-130.

48 J. Tischner, *Myślenie...*, s. 283.

49 Por. H. Bergson, *Materia...*, s. 198.

50 Por. J. Tischner, *Myślenie...*, s. 321-2.

51 A. Węgrzecki, *Wokół...*, s. 146.

52 J. Tischner, *Myślenie...*, s. 327.

53 B. Malska, K. Wojcieszuk (red.), *Genius loci: mappa della ricerca = mapa badań = research map*, Katowice: Uniwersytet Śląski; Napoli: Università degli Studi di Napoli „L'Orientale” 2010, s. 28.

54 Por. M. Klimaszewski, *Geomorfologia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994, s. 76-7.

55 Por. M. Klimaszewski, *Geomorfologia...*, s. 79.

56 P. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 470.

57 Por. W. Kopaliński, *Słownik...*, s. 321.

58 Tamże, s. 58.

pozwala się temu co było, być dla tego, kim się jest”<sup>59</sup>. Egzystencja Tadeusza Kantora na scenie była budowana z czasu. Kantor tworzył własny czas jako odpowiedź na teraźniejszość. Teraźniejszość, była tylko rzeczywistym działaniem uniemożliwiającym odnalezienie pełni obecności. Twierdził, że sztuka przekształca czas w czas narracji osobowej<sup>60</sup>. Nasze ciało, stanowi „centrum”, do którego odnoszą się wszystkie zmieniające się obrazy. Wszystko inne, jako niezależne przedmioty, kształtuje świat zewnętrzny<sup>61</sup>. Dialektyce przestrzeni życiowej towarzyszy dialektyka czasu, „chodzi o przejście od pamięci żywej do zewnętrznego ustanawiania poznania historycznego”<sup>62</sup>. Alina Szapocznikow w swoich pracach szukała formy wyrażającej najpełniej zmysłowość, dramatyzm, by zobrazować momenty graniczne w życiu człowieka, będące pełną prawdą o człowieczeństwie. Rzeźby Szapocznikow są zapamiętywaniem ciała, „utrwalaniem nietrwałego”. „Chwila ulotna, chwila błaha – jest to jedyny symbol naszego ziemskiego żywota”<sup>63</sup>. Katarzyna Kobro w zdematerializowanych rzeźbach intuicyjnie przekazywała formułę Alberta Einsteina, udowadniając nierozdzielność czasu i przestrzeni. Rzeźba dla niej nie stanowiła celu samego w sobie. Celem było rzeźbienie przestrzeni<sup>64</sup>. „Rytmem nazywamy uregulowaną kolejność następujących po sobie kształtów przestrzennych. (...) Rytm kształtów może się rozrastać w dowolnym kierunku (...) Rytm otwarty, rozpoczynając się w rzeźbie, wychodzi w przestrzeń wiąże ją z rzeźbą”<sup>65</sup>. Trzeci wymiar w rzeźbie wiąże się z czasoprzestrzennością dzieła, czyli jego zmiennością przy oglądaniu go z różnych stron. Dzieło sztuki zatem funkcjonuje równolegle w przestrzeni, i w czasie. „Rzeźby i architektury nie należy ujmować wyłącznie jako rzeczy statycznej (...) lecz przede wszystkim, jako proces przechodzenia jednej strony w drugą, jako czynności zmiany tych stron, jako rytm przestrzenny, odbywający się w czasie”<sup>66</sup>.

*Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*, to analiza powiązań człowieka z przeszłością poprzez pamięć autobiograficzną, przez teraźniejszość, ku przyszłości. Próbuję przewyciężyć czas żyjąc w sposób naturalny, nie czuję się ograniczona przez granice teraźniejszości, staram się je przekraczać.

„Wszystko, co uchodzi władzy czasu, przynależy do tajemnicy i artyści w bezpośrednim dialogu, jaki toczy się między tworzeniem a śmiercią, znajdują (...) nieuchwytny

czas, w którym żyją dzieła sztuki”<sup>67</sup>. Tożsamość dzieła nie zależy tylko od niego samego, buduje się i odkrywa w interpretacji, w określonym kontekście, trybie i czasie<sup>68</sup>.

59 J. Adamus, *Quo vadis obrazie* w: J. Pręgowski (red.), *Granice inspiracji w malarstwie współczesnym*, Zakład Malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych w Toruniu, Toruń 2013, s. 79.

60 Tamże, s. 398.

61 Por. H. Bergson, *Materia...*, s. 37-8.

62 P. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 203.

63 A. Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2008, s. 179.

64 Por. J. Zagrodzki, *Katarzyna...*, s. 128.

65 W. Strzemiński, *Wybór...*, s. 82.

66 Tamże, s. 82.

67 A. Malraux, *Głowa z obsydianu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 157.

68 Por. R. Solik, *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 133.



# Rozkład pamięci

„Moje wspomnienia nie należą do was, nie sposób ich też wiernie przekazać innym. W pamięci lokuje się więc świadomości z jej przeszłością, nie naruszając relacji przeszłości z teraźniejszością i przyszłością”<sup>69</sup>. Arystoteles twierdzi, że pamięć jest nieodłącznie związana z czasem. Pamięć jest zarówno procesem, ale możemy ją rozumieć również jako właściwość jednostki (posiada charakter mocno zindywidualizowany)<sup>70</sup>.

Pamięć to zdolność umysłu do przyswajania, przechowywania i odtwarzania doznanych wrażeń, przeżyć, wiadomości, lub wspomnienie, upamiętnienie czegoś lub urządzenie w komputerze służące do przechowywania i udostępniania danych<sup>71</sup>. Pamięć to biochemiczne, neurofizjologiczne i psychologiczne struktury i funkcje warunkujące kodowanie, przechowywanie i dekodowanie informacji w mózgu. Stanowią one zapis indywidualnego doświadczenia i tożsamości człowieka. Na skutek bodźców powstają zmiany, ślady pamięciowe. Rozróżniamy rodzaje pamięci ze względu na mechanizmy przetwarzania: pamięć ultrakrótka, krótkotrwała, długotrwała; ze względu na treść, przedmiot: pamięć obrazowa, słowna, uczuć; ze względu na rozumienie: pamięć mechaniczna, logiczna; ze względu na udział woli: pamięć dowolna, mimowolna; ze względu na rodzaj przypominania: pamięć rozpoznawcza, odtwórcza<sup>72</sup>. Oprócz pamięci nabytej w życiu osobniczym istnieje pamięć gatunkowa przekazująca z pokolenia na pokolenie struktury anatomiczne regulujące zachowania w obrębie gatunku. Umożliwia ona zaspokojenie podstawowych potrzeb, zanim jednostka przyswoi je na podstawie własnego doświadczenia. Jest podstawą do dalszej nauki,

na jej poziomie tworzą się odruchy warunkowe<sup>73</sup>. Czynniki pamięci to wrodzone cechy i mechanizmy zachowania, warunki psychiczne danej jednostki, czas przechowywania informacji, różnice w procesie zapamiętywania i przypominania. Tylko bodźce oddziałujące na organizm, bądź jego własne reakcje na te bodźce, zostaną zapamiętane, włączone do doświadczenia osobnika, stając się podstawą do jego dalszych działań. Podzielam poglądy Pawłowa, Thorndika, Hulla, Mowera, Lewina, Koffki, Hartmana, którzy sformułowali ogólną zasadę zapamiętywania układu bodźców przez osobnika, możliwą jedynie wtedy, gdy układ ten włączony jest w jego działanie<sup>74</sup>. „Pamięć nigdy, nigdzie, u nikogo nie może być pełna. Jest to niemożliwe choćby z tego powodu, że liczba możliwych do zapamiętania sytuacji, wydarzeń i osób jest praktycznie nieskończona, możliwości ich takiego czy innego zapamiętania zaś ograniczone. Tak więc pamięć, zawsze jest dziurawa, niepełna, kaleka”<sup>75</sup>. Ratując się przed niepamięcią wypełnia się ona surogatami wspomnień, zwanymi implantami pamięci – wtórnie i *post factum* wykreowanymi obrazami, zapisami, treściami, mającymi zapełnić lub stworzyć wręcz jej nową postać zgodną z współczesnym układem interesów, wartości i celów jednostki<sup>76</sup>.

„Rozkład pamięci” to precyzyjne wyliczenie elementów zawartych w naszej pamięci, które analizując rozkładamy do najmniejszych składników (słów, obrazów) tworząc z nich nasze mapy pamięciowe. Drugie znaczenie zwrotu jest pejoratywne, mówi o degradacji i obumieraniu pamięci na skutek upływu czasu, choroby, itp. Mózg człowieka posiada zdolność posługiwania się różnymi rodzajami reprezentacji: obraz jako kod wizualny lub werbalny, zapamiętany w formie słów oraz w postaci wyobrażeń<sup>77</sup>.

Realizując pracę interdyscyplinarną na temat pamięci, utray wspomnień, świadomie wybrałam glinę, która jest materią zawierającą w sobie czynnik pamięci biologicznej, organicznej i historycznej, jest „materiałem trwalszym niż czas”. Periodyzacja historii pamięci sięga cywilizacji niepiśmiennych<sup>78</sup>. Archeologia odkrywa ślady pamięci zarówno pisane jak i świadectwa niepisane (pozostałości budynków, przedmioty użytku codziennego) przekazujące informacje o losach cywilizacji. Przedmioty te będące „świadectwem powrotu do zdarzenia” przechowywane są w swoistych archiwach – muzeach archeologicznych. Pamięć można zatem porównać do archiwum, miejsca fizycznego, w którym przechowywane są ślady dokumentalne<sup>79</sup>. Magazyn pamięci to

69 P. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 127.

70 Tamże, s. 126–7.

71 Por. M. Szymczak, H. Szkiłdź (red.), *Słownik Języka Polskiego*, t.2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995, s. 564.

72 Por. Z. Chlewiński, A. Hankała, M. Jagodzińska, B. Mazurek, *Psychologia Pamięci*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1997, s. 119.

73 Por. Z. Chlewiński, A. Hankała, M. Jagodzińska, B. Mazurek, *Psychologia...*, s. 144.

74 Tamże, s. 215–235.

75 S. Kaprański (red.), *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010, s. 69.

76 Tamże, s. 69.

77 Por. S. M. Kosstyn, R. S. Roenberg, *Psychologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 310.

78 Por. P. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 514–5.

79 Tamże, s. 220–3.

archiwum naszych wspomnień, zarówno pamięci osobistej, historyczno-społecznej i zbiorowej. Fenomenem jest pamięć ponadpokoleniowa, która ujawnia nam praktyki wcześniejszych pokoleń<sup>80</sup>. Pamięć epizodyczna pozwala na podróżowanie w przeszłość, pamięć autobiograficzna przechowuje doświadczenia dotyczące osoby i jej relacji z innymi ludźmi<sup>81</sup>. Epizodyczna pamięć związana z określonym czasem, miejscem i okolicznościami nazywa się wspomnieniem autobiograficznym<sup>82</sup>.

Zgadzam się z opinią, że pamięć człowieka wyrażana jest za pomocą trzech metafor, które traktują ją jak urządzenie mechaniczne tworzące idealną kopię zdarzenia. Pierwsza to ślad na piasku (pamięć jest materiałem, w którym fakty zostawiają swoje ślady, w miarę upływu czasu zacierające się), druga metafora to zapis na taśmie magnetofonowej (ślad jest bardziej abstrakcyjny. Metafora ta dobrze prezentuje fazy procesu pamięciowego: zapamiętywanie – nagrywanie, faza przechowywania i faza przypominania – odsłuchanie zarejestrowanego doświadczenia). Trzecia metafora to odpowiednik pamięci komputerowej (pamięć trwała to magazyn zapisanych na dysku informacji, zaś operacyjna to pamięć aktualnie wykorzystywana)<sup>83</sup>.

W fazie przechowywania zapamiętanego materiału może dojść do utraty informacji. Selektywność pamięci przejawia się zarówno w fazie zapamiętywania i przypominania, gdzie wybierane są jedynie informacje mające dla podmiotu znaczenie w danej sytuacji, selekcja dokonuje się spośród wszystkich dostępnych danych<sup>84</sup>. Zazwyczaj mamy do czynienia z lokalnym przeszukiwaniem pamięci – „półprodukty” przechowywane w pamięci trwałej odnajdujemy wg kluczowych w danej sytuacji pojęć, wskazówek przywoławczych. Jeżeli nie możemy sobie poradzić w sytuacjach problemowych, niestandardowych, odzyskanie informacji może wymagać globalnego przeszukiwania magazynu pamięciowego<sup>85</sup>.

Powołując się na Sokratesowskie poglądy, przedstawię argument, że pamięć, podobnie jak pismo, które stosuje różnorodność znaków, ma charakter obrazowy. Ślady myśli ludzkiej utrwalane na glinianych tabliczkach (pismo klinowe, hieroglify), zapisy zawierające piktogramy i znaki abstrakcyjne, to silna analogia „platońskiego” śladu pamięciowego. Sokrates wyjaśnia Teajtetowi „w naszych duszach jest tabliczka woskowa, dar matki Muz, Mnemosyne. Jeżeli z tego, co widzimy albo słyszymy, albo pomyślimy, chcemy coś zapamiętać, podkładamy tę tabliczkę pod spostrzeżenia i myśli,

aby się w niej odbijały tak jak wyciski pieczęci. To, co się w niej odbija, pamiętamy to i wiemy, jak długo trwa jego ślad w materiale. Jeżeli się ten ślad zatrze albo nie sposób go wypieczętować, zapominamy i nie wiemy”<sup>86</sup>. Wspomnienie jest przedstawieniem jakiegoś obiektu nieobecnego<sup>87</sup>. „Cała nowoczesna problematyka śladów pamięciowych jest w istocie spadkobierczynią antycznego sojuszu *eikon* i *typos*”<sup>88</sup>. Materia i pamięć komponują między działaniem, a czystą reprezentacją, by osiągnąć trwałość wspominania wrażeń pierwotnych.

Według Aliny Szapocznikow pamięć jest szczególnego rodzaju połączeniem z tym, co istniało kiedyś, śladem i zapisem życia<sup>89</sup>. W doktoracie Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie, zarchiwizowałam informacje z przeszłości, uporządkowałam osobistą historię. Moja artystyczna realizacja to ślad w glinie, utrwalony odcisk sygnetu z Teajteta, „naczynie czasu”, w którym wskutek próby przypomnienia pojawiają się zapisy wydarzeń, przeżyć, spotkań z ludźmi. Przestrzeń codziennego życia, przestrzeń osobista, intymna stały się inspiracją. Duch miejsca – Genius loci nie należy ani do historii, ani do współczesności, należy do sfery transcendencji, czuwa nad rodziną, domem. Powołując się na twierdzenie profesora dr hab. Wiesława Banysia Genius loci to przede wszystkim „bycie” w miejscu, „zatrzymywanie się” w harmonii ze wszechświatem, by odkryć siebie<sup>90</sup>. W mojej pracy genius loci rozumiany jest jako sztuka dialogu z osobistą przestrzenią, oparta na harmonii, odkrywająca zobrazowane wspomnienia. Topofilia – powiązanie zależności człowieka z miejscem lub przedmiotem, ukazuje emocjonalny, osobisty stosunek jednostki do miejsca lub przedmiotu, dzięki czemu miejsce lub fakt historyczny nabiera znaczenia i wypełnia się „duchem”. Dzięki topofilii przestrzeń, architektura przestaje być martwą naturą<sup>91</sup>. Ślady czyjejś obecności fizycznie odchodzą, ale pozostają we wspomnieniach. „Śmierć osobnika nie jest równoznaczna z likwidacją miejsca, jakie zajmował w sieci osób (...) była to strefa relacji międzyosobowych. (...) Dopiero fizyczny kres środowiska ludzi współtworzących ową sieć oznacza definitywne zamknięcie danej biografii (...). Czas przedzielający obie śmierci najśluszniej nazwać czasem wspomnień”<sup>92</sup>.

Odrębność ludzi od świata zwierząt podkreśla posiadanie wspólnej pamięci i odnoszenie się do wartości odziedziczonych po przodkach. Spoglądanie wstecz, widzenie teraźniejszości przez pryzmat historii i dziedzictwa kulturowego, pozwala ludziom

80 Platon, *Teajtet*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959, s. 111.

87 Por. H. Bergson, *Materia...*, s. 185.

88 Por. P. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 71.

89 Por. A. Jakubowska, *Portret...*, s. 210.

90 Por. B. Malska, K. Wojcieszuk (red.), *Genius...*, s. 29–30.

91 Por. S. Kaprański (red.), *Pamięć...*, s. 221–22.

92 N. Strzebińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzebińskim*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001, s.10.

80 Por. P. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 524–5.

81 Por. T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 73.

82 Por. S. M. Kosstyn, R. S. Roenberg, *Psychologia...*, s. 301.

83 Por. T. Maruszewski, *Pamięć...*, s. 37.

84 Por. Z. Chlewiński, A. Hankała, M. Jagodzińska, B. Mazurek, *Psychologia...*, s. 220–1.

85 Por. E. Nęcka, *Psychologia...*, s. 68–9.



uznać się za członków gatunku naczelnego. Postrzeganie czasu i odkrycie śmiertelności jednostki zaowocowały już wśród ludów pierwotnych kultem swoich przodków [J. G. Frazer]. Były to pierwsze próby wyjaśniania teraźniejszości w kontekście przeszłości.<sup>93</sup>

Pamięć jako archiwum nie jest doskonała. Zawiera wiele fragmentarycznych informacji, które czasem toną w zapomnieniu. Człowiek przez całe życie stara się monitorować swoje działania, funkcje życiowe, jednak wciąż coś zapomina, gubi myśli. Jednak wskutek chorób, starości, różnorodnych przeżyć przestajemy kontrolować naszą pamięć. Odpryski minionych wspomnień wyłaniają się znienacka, by znowu o nich zapomnieć. Podobne zjawiska zachodzą podczas pracy w glinie. Pomimo wielu powtarzanych prób technologicznych, aplikacja w materię elementu obcego może spowodować jego utratę, zniekształcenie na skutek działania temperatury, skurczu gliny, odpadnięcia lub pęknięcia. Nieprzewidywalność i pewna przypadkowość stały się dodatkowymi walorami artystycznymi mojej pracy, podkreślającymi dialog z materią. Alina Szapocznikowa, mentorka nieszablonowych rozwiązań artystycznych i odważnych poszukiwań najwłaściwszej materii do realizowanego tematu, zmieniła moje spojrzenie na tworzywo i przestrzeń. W opinii Juliusza Starzyńskiego u Aliny Szapocznikowej widać „uporczywość i pomysłowość ściśle warsztatowych doświadczeń w połączeniu z ogromną skalą napięć treściowych i emocjonalnych zarówno w rzeźbach kameralnych, jak i monumentalnych panujących nad przestrzenią pomnikach”<sup>94</sup>. Odnalazła własne rozwiązania formalne, przeprowadziła eksperymenty materiałowe do stworzenia, rażących w sile oddziaływania prac, mówiących o przemianach zachodzących w ludzkim ciele. W swoich dziełach zapisała istotę humanizmu, dotykając nieuchwytną granicę rzeźbiarskich możliwości<sup>95</sup>. Podejmowała działania związane z assemblage. Prowadziła doświadczenia z odlewami swojego ciała w tworzywach sztucznych. Miękkość i uległość tych tworzyw jest jakby stworzona do rejestrowania kruchości ludzkiego ciała i bytu<sup>96</sup>. Odlewami jako surrealistycznymi obiektami posługiwał się w sposób odmienny w swojej twórczości César Baldaccini, traktujący je jako ślady eksperymentów formalnych. Alina Szapocznikowa traktowała odlewy własnego ciała jako posiadające wyjątkową zindywidualizowaną wartość. Dzięki czemu jej dzieła są emocjonalną próbą poszukiwań odpowiedzi na trudne egzystencjalne problemy<sup>97</sup>. Doświadczenia z odlewami własnego ciała artystki były dla mnie inspiracją do utrwalenia śladu. W realizacji Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie, ślad

zatrzymujący historię konkretnego miejsca i człowieka, pobrany ze zdegradowanej nawierzchni, stał się matrycą ceramicznych obiektów.

Tadeusz Kantor traktował sztukę jako proces poszukiwania swoich śladów pamięciowych i ich uzewnętrznienia w przestrzeni scenicznej<sup>98</sup>. „Teatr dla Kantora mógł być swoistym „widzeniem, osobowym przeżyciem przeszłości z jej uczestniczącą interpretacją i równoczesnym ponownym doświadczaniem”<sup>99</sup>. Magdalena Abakanowicz „modułem swojej sztuki czyni człowieka, jego kondycję i pozycję we współczesnym świecie. Opowiada o niemocy ludzkiej wobec własnej struktury biologicznej. «Badając człowieka, badam właściwie siebie. Moje formy to kolejne skóry, które z siebie zdejmuję, znacząc etapy mojej drogi. Za każdym razem należą do mnie tak bardzo, i ja należę do nich, że nie możemy bez siebie istnieć. Czuwam nad ich egzystencją»”<sup>100</sup>. Roland Schefferski – artysta realizujący działania i interwencje w różnych mediach – poszukiwał odpowiedzi na problemy pamięci indywidualnej, w kontekście społecznym. Dostosowywał swoje koncepcje do specyfiki miejsca, gdzie prezentował prace. Cykle: *Space Identification* i *Registration of a Thrown-away Reality* to zgromadzone przedmioty dokumentujące i zabezpieczające ślady i procesy zachodzące w przestrzeni publicznej, historyczne relikty codzienności jak zdjęcia, meble, stare wydania gazet, banknoty, używane ubrania. Przedmioty te to, „katalizator wspomnień i skojarzeń”<sup>101</sup> tworzący pomost łączący nas z osobą, ze śladami jej istnienia. Konstruował instalacje z fotografiami wypalnymi na ceramice, zanurzonymi w pojemnikach z wodą. Materia zapisu pamięci jednostkowej jest ważna dla Schefferskiego jedynie jako przekaz dla sztuki społecznej.

Odnosząc się do rozważania Władysława Strzemińskiego, zrozumiałam, jak istotna jest przestrzeń, w której prace zyskują właściwy wymiar. Znaczenie układów przestrzennych, jako kluczowe ma również twórczość Katarzyny Kobro. Razem ze Strzemińskim w *Kompozycji przestrzeni*, podjęli próbę wyjaśnienia koncepcji rzeźb z zastosowaniem teorii unizmu. Głównymi tezami były „1. Rzeźba stanowi część przestrzeni, warunkiem jej organiczności jest związek z przestrzenią 2. Rzeźba nie jest kompozycją formy samej dla siebie, lecz kompozycją przestrzeni 3. Energia kolejno po sobie następujących kształtów w przestrzeni wytwarza rytm czasoprzestrzenny 4. Źródłem harmonii rytmu jest miara wynikająca z liczby”<sup>102</sup>.

98 Por. M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 2005, s. 18-9.

99 Tamże, s. 72.

100 <http://culture.pl/pl/tworca/magdalena-abakanowicz>, 15.01.2017.

101 <http://www.porta-polonica.de/pl/Atlas-miejsc-pami%C4%99ci/roland-schefferski-artystyczne-strategie-pamieci-kulturowej#body-place>, 21.10.2016.

102 J. Zagrodzki, *Katarzyna ...*, s. 91.

93 Por. G. Clark, *Przestrzeń...*, s. 56.

94 J. Zagrodzki, *Szapocznikow...*, s. 1.

95 Tamże, s. 9.

96 Tamże, s. 5-6.

97 Por. A. Jakubowska, *Portret...*, s. 179.



Strych to miejsce mojego eksperymentu artystycznego pn. *Odkurzenie wspomnień*. Na strychach znajdują się stare, z pozoru bezużyteczne przedmioty. Tam składamy „skarby dzieciństwa” o czarodziejskim, sentymentalnym znaczeniu. Dom jest miejscem osobistym, intymnym, strych jest jego „głową”, pomieszczeniem na granicy nieba i ziemi. Strych kojarzy się nam ze wspomnieniami, tradycją, symbolizuje wartości, które nas ukształtowały. „Nasza przeszłość staje się z czasem zapomnianym składem, gdzie obok uczuć, klisz, wizerunków ongiś bardzo bliskich walają się przedmioty, ubrania, twarze, wypadki. Ich martwota jest pozorna, gdyż wystarczy je tylko poruszyć, by zaczęły żyć w pamięci i współgrać z czasem teraźniejszym”<sup>103</sup>.

Jesteśmy tym, co zapamiętujemy. Pamięć jest skarbnicą ludzkich emocji i przeżyć. Zapominamy to, co mózg chce zapomnieć, aby móc żyć dalej. „Wiedzieć i nie mówić: tak się zapomina. Co jest wymówione wzmacnia się. Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia”<sup>104</sup>.

103 K. Miklaszewski, *Tadeusz...*, s. 275.

104 C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 704.

## Rozdział III

# Zapis w glinie

Od czasów Benedetta Crocego, określającego estetykę jako naukę o ludzkiej ekspresji, cywilizacja ludzka zakłada, że każdy wytwór człowieka przynależy do jakiegoś systemu i ma znaczenie komunikacyjne, bowiem przypomina język<sup>105</sup>. Glina – materia organiczna, silnie nacechowana znaczeniowo, mająca w sobie ukrytą pospolitość i świętość, żywiołowość i rozkład, pamięć i historię – stała się językiem mojej wypowiedzi artystycznej w przestrzeni. Wykorzystałam ją już wcześniej w realizacji pt. *Społeczność*, będącej aneksem do mojego magisterskiego dyplomu malarskiego. W trakcie studiów doktoranckich rozpoczęłam badania łączące malarstwo z możliwościami barwionej, wypalanej gliny. Zafascynowana artystami eksperymentującymi i wykraczającymi poza granice swojego warsztatu, zadowolona z efektów badań, podjęłam interdyscyplinarne działania na granicy dyscyplin malarstwa i ceramiki w ramach doktoratu *Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*.

Artyści poszukujący nowatorskich rozwiązań odnajdowali w ceramice i innych materiałach nowe rozwiązania formalne i artystyczne, podpowiadane im przez materię: „Między mną a materiałem (...) nie ma pośrednictwa narzędzia. Wybieram go rękami. Rękami kształtuję. Ręce przekazują mu moją energię. Tłumacząc zamysł na kształt, zawsze przekażą one coś, co wymyka się konceptualizacji. Ujawnią nieuświadomione”<sup>106</sup>. Magdalena Abakanowicz w praktyce artystycznej pozwalała „prowadzić się materii”, podkreślała istotę odnalezienia odpowiedniego tworzywa, które podaruje artyście własną substancję, zasadę i specyficzną poetykę do najstosowniejszego zapisu myśli, wspomnień, marzeń. Hasior, prekursor pop-artu i sztuki assemblage, realizacjami zmuszał do refleksji nad istotą sztuki, swobodą wyboru języka artystycznego. Tworząc na pograniczu malarstwa, rzeźby, architektury, poszukiwał novum. Akcentował ważność doświadczenia technologicznego, uważał, że „inność

105 Por. A. Morawińska (red.), *Słowo i obraz. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, PWN, Warszawa 1982, s. 7-8.

106 <http://culture.pl/pl/tworca/magdalena-abakanowicz>, 15.01.2017.



zagadnień technologicznych, jakie się zdarzają przy obróbce nowego materiału, gwarantuje konieczność myślenia od nowa<sup>107</sup>. Działania Chagalla, Picassa, Gaudiego, Mirò są lekcją warsztatu dla współczesnych twórców. Artystyczne realizacje, takie jak mozaika pt. Cztery pory roku Marca Chagalla, ceramiczne talerze Pabla Picassa czy murale Joana Mirò, ukazały nowe możliwości łączenia malarstwa z ceramiką.

Picasso, zawsze gotowy do zmian metod, chętnie eksperymentował i poszukiwał nowych rozwiązań. Żadna metoda ani technika nie zadawała go na dłużej. On nie szukał – on znajdował. Porzucał malarstwo dla ręcznie wykonywanej ceramiki<sup>108</sup>. Georges Ramié, właściciel studia ceramicznego Madoura, twierdził, że właśnie w kręgu ceramiki poznawanej w Vallauris: „Picasso odkrył swoje powołanie, urzeczony materią poddającą się najmniejszemu dotknięciu palców (...); magia ognia przemieniająca kolory; efekt niespodzianki, na jaką zawsze czatuje Picasso (...). Dołącza się (...) element zamiłowania do tego co nieznane, pociąg do obcej mu materii”<sup>109</sup>. Do wiedzy z technik malarskich dodaje nowe doświadczenia z ceramiką, poznając nowe możliwości, takie jak: tlenki metali, barwniki na biskwicie, na surowej polewie, na szkliwach itp.<sup>110</sup> Chagall spotkał się z Picassem i pracował wraz z nim w Vallauris, początkowo ozdabiał naczynia „chagallowskim” ornamentem. Doświadczenia ceramiczne zaowocowały dziełem wybitnym, wspaniale wpisanym w przestrzeń obrazem ceramicznym, w którym materia ceramiczna zespala się z malarstwem – mozaiką *Cztery pory roku* w First National Plaza w Chicago<sup>111</sup>. Kompozycje Joana Mirò – dekoracja dla Harvard University w Stanach Zjednoczonych oraz ceramiczne dekoracje przed gmachem UNESCO w Paryżu – klasyfikuje się jako surrealistyczne poszukiwania, będące wyrazem powrotu do dzieciństwa, interpretowane są jako „piaskownice dla podświadomości”, charakteryzując się żywymi kolorami i uproszczonymi formami<sup>112</sup>.

Empedokles – starożytny filozof, twórca koncepcji czterech żywiołów – podkreślił, że stanowią one korzenie wszystkich rzeczy, a człowiek będący mikrosmosem odzwierciedla makrokosmos i podlega działaniu czterech żywiołów<sup>113</sup>. Władysław Hasior łączył w swych dziełach różne jakości artystyczne, dążąc „w kierunku swobodnego teatru plastycznego, który byłby syntezą malarstwa, scenografii, wykorzystywał ruch, światło i dźwięk, a nawet ogień, wodę i wiatr”<sup>114</sup>. Żywioły są bazą mojej realizacji. Ziemia, z której pozyskiwana jest glina, woda – nadająca gli-

nie plastyczność, powietrze – absorbujące w procesie suszenia wodę z gliny oraz ogień – zapisujący owoc pracy człowieka<sup>115</sup>. Dzieło sztuki jest kondensacją formy, gdzie pięknym jest kształt organiczny – nierozzerwalnie związany z materiałem. Glina, będąc materią organiczną, uwalnia swoje atrybuty w kontakcie z żywiołami<sup>116</sup>. Właściwy dobór materiału do przedstawienia tematu jest kluczowy, co podkreślała Alina Szapocznikow w swojej twórczości. Artystka twierdziła, że miękkość i uległość niektórych tworzyw jest jakby stworzona do rejestrowania kruchości ludzkiego bytu, o czym wspomniałam już w Rozdziale II pracy. Wybrałam glinę jako materię wypowiedzi, ponieważ tak jak archeolog chciałam dotrzeć do śladów, odkryć kawałek po kawałku prawdę utrwaloną we fragmentach codziennej historii. W zależności od miejsca pochodzenia glina ma różny skład i właściwości. Znajdujące się w niej substancje organiczne są odpowiedzialne za barwę – odcienie od szarego do czarnego<sup>117</sup>. Projektowanie obiektu ceramicznego rozpoczęłam już na poziomie doboru gliny użytej w mojej artystycznej realizacji, z uwzględnieniem różnic w barwie, plastyczności, zakresie temperatur oraz sposobów wypału. Komponowanie powierzchni obrazu w gamie barwnej gliny, pobranej z natury, ofiarowało pierwszej warstwie obrazu prostotę i naturalność. Gliny można zestawiać ze sobą. Poszczególne rodzaje zachowują się różnie podczas obróbki. Komponowałam obiekt, używając glin gładkich oraz szamotowych. W mojej realizacji miałam sposobność badania różnych metod kształtowania obiektu. Zastosowałam wygniatanie, modelowanie z płatów gliny i wałeczków. Celem uzyskania barwnych elementów do realizacji intarsji na powierzchni obiektów z gliny korzystałam z metody odlewania, gdzie barwiłam używaną masę lejną tlenkami metali, uzyskując ciekawe malarskie efekty.

Sięgając po glinę jako najwłaściwszą materię do zrealizowania tematu mojego doktoratu, dokonałam również wyboru metody pracy. Metoda intarsji działa podobnie jak pamięć – pewne wydarzenia, fakty utrwalają się, zapisują, wtapiają w nią lub odpadają, gubią się podobnie jak intarsjowane barwne elementy glinianych kompozycji. Znane są bardzo bogate techniki dekoracji w glinie, takie jak: wtłaczanie, inkrustacja, nakładki ozdobne, rowkowanie i fasetowanie, dziurawienie, wycieranie, drapanie, ściskanie, polerowanie, millefiori, stosowanie efektu marmurkowego lub agatowego<sup>118</sup>. W książce Eryka Różewicza odnalazłam wiele dawnych, wartych wskrzeszenia technik, takich jak: sgraffito, pastelaż, moletaż, rezerważ<sup>119</sup>. Zaadaptowane na nowo stare techniki wnoszą we współczesne działania artystyczne zaskakujące możliwości

107 A. Micińska, *Władysław Hasior*, Arkady, Warszawa 1983, s. 96.

108 Por. E.H. Gombrich, *O sztuce*, Arkady, Warszawa 1997, s. 576.

109 A. Valentine, *Picasso*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, s. 524.

110 Tamże, s. 527.

111 Por. J. Wilson, *Marc Chagall. Biografia*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 234.

112 Por. A. Dulewicz (red.), *Słownik sztuki francuskiej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 279.

113 Por. J. Seibert, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2007, s. 395.

114 H. Kirchner, *Hasior. Opowieść na dwa głosy*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2005, s. 118.

115 Por. J. Powidzki, *Ceramika*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1977, s. 12.

116 Por. J. Chavarria, *Wielka księga ceramiki*, Parramió Ediciones S.A., Barcelona 1992, s. 27.

117 Por. J. Awgustnik, *Ceramika*, Arkady, Warszawa 1980, s. 58.

118 Por. Tamże, s. 57–61.

119 Por. E. Różewicz, *Technika zdobienia ceramicznego*, Arkady. Budownictwo, Sztuka, Architektura, Warszawa 1958, s. 249–260.

technologiczne. Wykorzystałam metodę intarsji stosowaną od starożytności, a najpełniej wykorzystywaną w meblarstwie w XVII w. Intarsja (wł. intarsio – wykładzina, hiszp. taracea, fr. marqueterie, ros. набornoје дiererwo, staropol. nasadzanie) – to technika zdobnicza polegająca na tworzeniu obrazu przez wykładanie powierzchni innym materiałem<sup>120</sup>. Obraz budowano materiałem o zmienionych właściwościach barwnych (bejcowane fragmenty drewna). Często metoda ta jest mylona z inkrustacją (metoda zdobienia drewna innym materiałem, np. masą perłową, brązem, kością słoniową itp.). W moim doświadczeniu intarsja to działanie w obszarze jednego materiału. Wtłoczyłam fragmenty z masy lejnej, barwione za pomocą tlenków metali i pigmentów, w płat plastycznej gliny. Zastosowałam kolorystykę glin i naturalnych barwników – był to pierwszy malarski zabieg działania kolorem. Wśród ceramików amerykańskich takie działanie znane jest pod nazwą inlay, co tłumaczy się jako intarsja.

Szkliwienie jest procesem uszlachetniającym wypalone na biskwit obiekty ceramiczne w temperaturze około 900–1400°C. Dzięki zastosowaniu różnego rodzaju szkliw otrzymałam konkretne efekty kolorystyczne i strukturalne uprzestrzeniające obraz. Wybrałam mocno nasycony i energetyczny kolor czerwieni w poziomej linii, pojawiającej się na trzech malarskich obiektach, otrzymałam interesujący połysk niektórych szkliwionych fragmentów zderzony z matowymi plamami angoby oraz ciekawą chropowatość i warstwowość płaszczyzn. Kolor w ceramice osiąga się również poprzez zastosowanie ceramicznych farb podszkliwnych i naszkliwnych, które zastosowałam zgodnie z przygotowanymi wcześniej szkicami malarskimi.

Zrealizowałam szereg doświadczeń z różnymi metodami barwienia czerepu glinianego z zastosowaniem pigmentów i tlenków metali. Pigment to proszek, który można mieszać ze szkliwem lub wodą i stosować na wypalanej powierzchni, uzyskując różne nasycenie koloru. Nakładany na szkliwione nieprzeźroczystym szkliwem obiekty ceramiczne znany jest od stuleci jako technika majoliki, wymagająca ogromnej precyzji w związku z brakiem możliwości nanoszenia poprawek<sup>121</sup>. Glinę można też barwić, używając tlenków metali takich jak chrom, kobalt, miedź, żelazo, mangan. Wykorzystałam je zarówno do barwienia mas lejnych użytych w metodzie intarsji, jak i przy nanoszeniu koloru za pomocą różnych narzędzi i metod na wypalony biskwitowy czerep. Każdy tlenek tworzy niepowtarzalną barwę w zależności od innych składników szkliwa, atmosfery w piecu, sposobu aplikacji i wypalania – pojawiają się subtelne niuanse kolorystyczne<sup>122</sup>. Eksperymenty kolorem, aplikacja barwnych szkliw, angob i tlenków metali to działania, dzięki którym uzyskałam oryginalne rozwiązania

kolorystyczne na biskwitowych powierzchniach. Obraz malowałam w kilku etapach, po każdym etapie następował wypał w piecu ceramicznym. By osiągnąć zamierzony cel, moje malarskie obiekty wypalałam od pięciu do siedmiu razy.

Kalkomania ceramiczna jest to rodzaj zdobiny stosowanej na szkliwionej powierzchni obiektów ceramicznych. Zakres temperatury wypalania kalkomanii wynosi około 750–860°C<sup>123</sup>. Kalkomanią ceramiczną (zaprojektowaną przeze mnie) połączyłam półprzeźroczystymi deseniami skomplikowanych faktur elementy abstrakcyjne z przedstawiającymi. Na płaszczyznach ceramicznych podobrazy uzyskałam interesujące wrażenia warstwowości, półprzeźroczyste laserunki, przenikające się lub poprzez nakładające się na siebie obrazy budujące głębię.

Odnalezienie indywidualnego kodu, interpretacja zawartości symbolicznej i emocjonalnej, przedstawianej w warstwie kolorystycznej, stało się dla mnie nowym materiałem do poznawania i przeżywania. Użyte kolory reprezentują podstawowe potrzeby psychiczne człowieka: „Kolor niebieski reprezentuje «głębość uczuć». Jest on: koncentryczny, heteronomiczny, jednoczący, wrażliwy, zamyślony, łączący. Jego aspekty afektywne to: spokój, zadowolenie, czułość i tkliwość, miłość i przychylność. Kolor zielony reprezentuje «przyjemność woli». Jest on: koncentryczny, autonomiczny, defensywny, obstający przy swoim. Jego aspekty afektywne to: obstawanie przy swoim, pewność siebie, wytrwałość, poczucie własnej godności. Kolor czerwony reprezentuje «siłę woli i napędu». Jest on: ekscentryczny, autonomiczny, ofensywny i agresywny, motoryczny, zdobywczy, współzawodniczący. Jego aspekty afektywne to: działanie, pożądanie, pobudzenie, dominacja, zmysłowość. Kolor żółty reprezentuje «spontanizność». Jest on: ekscentryczny, heteronomiczny, oczekujący, rozwijający się, ekspansywny, ufny. Jego aspekty afektywne to: poszukiwanie, zmienność, oczekiwanie, niefrasobliwość”<sup>124</sup>. Strzemiński zaobserwował, że wprowadzenie koloru dematerializuje bryłę, a odbiorca postrzega kolor w pełni jego istoty, nie dostrzegając bryły ukrywającej się pod kolorem: „Kolor w zetknięciu z przestrzenią odbija na nią wpływ swej energii. Można powiedzieć, że wpływ koloru w przestrzeni rozciąga się aż do nieskończoności. Kolor ujarzamia przestrzeń i promieniuje w nią. (...) Energia koloru, rozbijając bryłę, jednocześnie łączy rzeźbę z przestrzenią”<sup>125</sup>.

Moje działania intuicyjne i odwołujące się do podświadomości stały się autentycznym sposobem tworzenia, poszukiwaniem prawdy tkwiącej w materii. Ogromne znaczenie w tej artystycznej realizacji miał dla mnie zmysł dotyku, który poprzez skó-

120 Por. K. Zwolińska, Z. Malicki (red.), *Mały słownik terminów plastycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 141.

121 Por. J. Chavarria, *Wielka...*, s. 80.

122 Tamże, s. 73.

123 Por. E. Różewicz, *Techniki...*, s. 320–322.

124 S. Popek, *Barwy i psychika*, Wydawnictwo Uniwersyteckie M. Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 134.

125 W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2006, s. 78.



rę, będącą granicą ciała ze światem zewnętrznym, podawał, odbierał bodźce, przenosząc wspomnienia ku wizualizacji. Poprzez dotyk odnalazłam i doświadczyłam emocji, które utrwalałam w glinianym śladzie. W abstrakcyjnych pejzażach powstałych na pięciu glinianych podobrazach uzyskane plamy koloru są swobodne, o zróżnicowanej powierzchni i różnym natężeniu jasności i ciemności. Miejscami przesłonięte są gładką błyszczącą powierzchnią skonstrastowaną z modelunkiem walorowym, monochromatycznym zestawieniem angobowanych fragmentów kompozycji. Innego rodzaju notację uzyskałam za pomocą monoprintu. Monoprint poprzez swoją technologię – metodę alla prima – pozwolił uzyskać interesujące rozwiązania malarskie, które dodały pracy dynamiki. W moim malarskim zapisie dziwne nadnaturalne struktury kładą się lekko zwiewnie, rozświetlone wewnętrznym światłem budują głębię obrazu, nadają jej lekkość i wrażenie jakby nie ludzką ręką czynionego. Malarstwo stosuje swoje środki, żeby to, co się przedostaje do ludzkiej świadomości, uderzało widza z obrazu<sup>126</sup>. Zastosowana przeze mnie kolorystyka przykuwa uwagę – na tle barw zimnych pojawia się ciepły akcent kolorystyczny – czerwona, płynąca przez kolejne dekady linia krwi. Zestawiane kolory ciemne i jasne, błękity, brunatności, świetliste biele i zróżnicowane w kolorycie czernie delikatnie, a czasami gęsto i mocno wypełniają powierzchnię obiektów z wypalanej gliny. Angoby, których kolorystyka z natury jest bardziej pastelowa i mniej agresywna niż dekoracyjna kolorystyka szkliw, lekko budują teksturę obrazu. To kolor staje się podstawowym określnikiem wspomnień uwalnianych z pamięci, a brak regularnych określonych konturem plam podkreśla ich ulotność i wymykającą się kontroli formę. Dla mnie malarski zapis to mistyczna kaligrafia, owiana tajemnicą doświadczenia gestu, zapis najprawdziwszy, żywiołowy i ekspresyjny. Szeroki wachlarz środków, które odnalazłam w ceramice, stał się moją malarską paletą, a metoda barwnej intarsji w glinie najwłaściwszą do przedstawienia osobistego zapisu wspomnień, które są funkcją pamięci, porządkującą naszą osobistą historię. Dzięki podświadomości wspomnienia wydobyły się oraz skonkretyzowały zarówno w pamięci, jak i materii: „Proces twórczy staje się dla artysty swego rodzaju spowiedzią, a rezultat tego procesu – odzwierciedleniem własnych niepokojów, tęsknot, ideałów”. Jest to zjawisko oczyszczenia, punkt najwyższego napięcia zarówno dla widza, jak i dla autora. Może stać się momentem wyzwolenia od obsesji, obaw, udręceń. Dzieło sztuki staje się swoistym „zwierzaniem się”: „Wizja artystyczna (...) jest pośrednio wizją świata, koncepcją jakiegoś porządku, wyboru. Jest próbą odnalezienia się w świecie, próbą własnej interpretacji spraw bliskich i dalekich. (...) Sztuka znakomicie wyraża wszelkie metafory, uogólnienia, subtelności interpretacji emocjo-

<sup>126</sup> Por. W. Nowicka, *Stanisław Witkiewicz. Teoretyk sztuki*, Wydawnictwo Zakład Naukowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 98-100.

nalnych. Te prawdy artysta adresuje do mniej lub bardziej konkretnych, mniej lub bardziej bliskich mu ludzi. Żąda świadków dla swych spowiedzi, dla wyznań, porywów oburzenia lub miłości”<sup>127</sup>.

Realizacja *Dekady – rozkład pamięci*. Zapis w glinie, jest osobistą spowiedzią, swoistym katharsis, zamykającym czas i wspomnienia. Sięgając do zdarzeń z przeszłości, odnalazłam nieznany mi do tej pory język wypowiedzi artystycznej – zapis w materii organicznej. Materia stała się zatem partnerem spotkania w dziele, a ja miałam możliwość doświadczenia metafizycznej obecności na granicy czasów – przeszłego, teraźniejszego i przyszłego. Dzięki temu procesowi uporządkowałam życie i inaczej spojrzałam na świat.

<sup>127</sup> A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1964, s. 210-211.

# Zakończenie

„Mamy w sobie wrodzoną zdolność do przypominania i wyobrażania sobie miejsc. Percepcja, pamięć i wyobrażenia znajdują się w stanie nieustającej interakcji – terażniejszość miesza się z obrazami z pamięci i marzeniami. Budujemy nieustannie olbrzymie miasto przywołań i przypomnień, a wszystkie odwiedzone przez nas miasta są składnikami metropolii znajdującej się w naszym umyśle”<sup>128</sup>. „Wiedzieć i nie mówić: tak się zapomina. Co jest wymówione wzmacnia się. Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia”<sup>129</sup> – słowa Czesława Miłosza to wiatyk mojej realizacji.

W świecie niepodległym czasowi, gdzie byt trwały przemija i nie może naprawdę być, natomiast świat otaczający trwa, istnieje, pragnę przetrwać poprzez sztukę<sup>130</sup>. Dzieła to rzeczy. Reifikacja utrwała w nich ludzkie istnienie, nadając im charakter podmiotowości, czyli staje się procesem uczłowieczania świata – „hominifikacją rzeczy”<sup>131</sup>.

Baruch Spinoza definiuje czas jako „ciągłość istnienia”<sup>132</sup>, świadomość istnienia w czasie, rozciągającą się z przeszłości ku przyszłości, bowiem „Człowiek nie ma natury. Ma Historię”<sup>133</sup>. Posiadanie wspólnej pamięci i odnoszenie się do wartości odziedziczonych po przodkach, widzenie terażniejszości przez pryzmat historii i dziedzictwa kulturowego podkreśla odrębność ludzi od świata zwierząt<sup>134</sup>. W doktoracie akcentuję wartość pamięci i tożsamości, pragnąc zachować równowagę, ponieważ jak podkreślał Dennis Oppenheim „tylko zakorzenienie w pamięci zbiorowej pozwala dzisiejszej sztuce uniknąć jałowości”<sup>135</sup>. Niezależnie od czasu historycznego przedmiotowa de-

finicja kultury jawi się jako świat ludzi, którzy są realnie obecni w przedmiotach, które wytworzyli<sup>136</sup>. Dzieło sztuki stanowi obraz wewnętrzny autora, a twórczość dla niego jest przejawem potrzeby pełniejszego życia, ponieważ „potrzeba tworzenia jest tak podstawowa jak oddychanie czy kochanie”<sup>137</sup>. Tworzenie świata dzieł ludzkich – świata kultury, to najistotniejsza aktywność człowieka dla człowieka. Świat zewnętrzny, obiektywny, pozostający w ciągłym ruchu poznajemy w doświadczeniu, czemu towarzyszy interioryzacja. Poznanie jest ruchem od świata zewnętrznego do wewnętrznego. Natomiast tworzenie jest ruchem przeciwnym, polegającym na eksterioryzacji. Istniejemy w obiektach materialnych, które tworzymy, w nich trwamy nawet po naszej śmierci. Dzieła i ich świat, nadbudowane przez ludzi nad przyrodą, nazywane przez Andrzeja Nowickiego „światem prawdziwych cudów” – *supra naturam* – *przewyższają swoją treścią porządek natury*<sup>138</sup>.

Reprezentuję pogląd Hansa Gadamera, dla którego sztuka powinna być jak święto, ciągle inna aczkolwiek bliska, bezczasowa i uczasowiona. Powinna uzmysławiać uniwersalną istotę, budować wspólnotę, ma być symboliczna. Ma odkrywać prawdę naszego jestestwa, być świadectwem, samozapomnieniem i samorozpoznaniem, odwrotem od siebie i powrotem do całości bytu<sup>139</sup>. Najistotniejszy w sztuce jest warunek autentyczności. Proces przedstawienia życia zamkniętego w dekady to moje osobiste świadectwo, odszukanie własnej tożsamości, eksploracja nowych obszarów wiedzy i praktyki artystycznej, poczucie wolności w tworzeniu. Malarstwo to najbliższy mi sposób zapisu myśli, emocji, osobistych przeżyć. Stworzyłam obraz w przestrzeni – podobrazem stała się materia organiczna. W glinie utrwaliłam przesłanie nieuchronnej kruchości bytu, wartości życia pomiędzy momentami granicznymi: narodzinami – śmiercią „z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”. Dzieło będące autonomicznym bytem scalało tajemnicę codzienności i *sakrum*, dąży ku trwaniu w czasie. Interdyscyplinarność to doświadczenie sztuki poprzez nowe media, różne zestawione i stosowane. Moja historia o terażniejszości będącej granicą – pomiędzy przeszłością, a przyszłością – to ceramika i malarstwo połączone w przestrzeni, które stały się novum, wyzwalaającym, inspirującym, wartym eksploracji i poznania. Kataliza między dyscyplinami była procesem, w którym doszło do swobodnej wymiany myśli i doświadczeń artystycznych, przynoszących zaskakujące rozwiązania formalne. Zorganizowana przestrzeń stała się miejscem dla zaistnienia, nowej relacji łączącej przedmioty, tworzącej główną treść i sens spostrzeżenia,<sup>140</sup> ponieważ

128 J. Pallasma, *Oczy...*, s. 79.

129 C. Miłosz, *Wiersze...*, s. 704.

130 Por. R. Ingarden, *Książeczka...*, s. 66.

131 Por. A. Nowicki, *Spotkania...*, s. 80.

132 Por. P. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 16.

133 G. Clark, *Przestrzeń...*, s. 16-19.

134 Tamże, s. 56

135 G. Dziamski, *Sztuka...*, s. 134.

136 Por. A. Nowicki, *Spotkania...*, s. 45

137 S. Popek, *Barwy...*, s. 113-14.

138 Por. A. Nowicki, *Spotkania...*, s. 39-41.

139 Por. H. G. Gadamer, *Aktualność piękna*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 80-1.

140 Por. G. Zegner, *Barwa i człowiek*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa VebVerlagföbauwesen Berlin 1963, s. 11.



znaczenie dzieła nie tkwi w przedmiotach, lecz w spotkaniu odbiorcy z artefaktem w konkretnej przestrzeni<sup>141</sup>. To co widzialne, stało się wyglądem tego, co niewidzialne. Sztuka „może być rozumiana tylko jako zdarzenie ontologiczne” tj. proces, w którym coś się ujawnia, dochodzi do prezentacji<sup>142</sup>.

*Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*, to proces odnalezienia siebie jako człowieka i twórcy. Metaforę tego procesu, odbudowanego ze znaków odnajdywanych w pamięci, zapisałam w moim dziele. Materia stała się pamięcią, pamięć utrwaliła się w materii. Sztuka stworzyła symboliczną wspólnotę, odkryłam prawdę o sobie i życiu. Wartości sztuki sąły się tożsame z wartościami mojego życia. Sztuka realizuje wartości przeszłości i rzeczywistości<sup>143</sup>.

*Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie*, to kompozycja pięciu ceramicznych obiektów prezentowanych w przestrzeni *site specific*. Przestrzeń, która nie jest autonomiczna i bezinteresowna dookreśliła dzieło. Podejmowanie nowych wyzwań, poszukiwanie najwłaściwszej materii i metody, doświadczenie, zbieranie wiedzy, poznawanie i badanie możliwości materii było twórczym procesem. Spójność w warstwie ideowej i formalnej prezentowanej pracy, adekwatność dobranego materiału, odnalezienie i zaadaptowanie do potrzeb realizacji metody intarsji z kręgu rzemiosła, zwrócenie uwagi na przestrzeń, w której prezentowane jest dzieło to walory mojego doktoratu. Treść pracy inspirowała, definiowała i determinowała zastosowanie odpowiednich metod i materii. Interdyscyplinarność uwolniła nowe obszary, możliwości wyrażenia uniwersalnych prawd dotyczących człowieka, czasu i pamięci. W mojej pracy nieokreślone obrazy wspomnień przybrały charakter kontemplacyjny, stały się indywidualną konfrontacją w procesie przemijania, refleksją nad życiem i poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie: Czy pamięć jest tym co mamy, czy tym, co tracimy?

141 Por. G. Działowski, *Sztuka...*, s. 182.

142 K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa 1991, s. 127-8.

143 Por. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1984, s. 163.

# Bibliografia

Awgustnik A. J.: *Ceramika*. Arkady, Warszawa 1980.

Bauman Z.: *Sztuka życia*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Berger J.: *Sposoby widzenia*. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.

Bergson H.: *Materia i pamięć*. Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006.

Biblia, *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1975.

Chavarria J.: *Wielka księga ceramiki*. Parramió Ediciones S.A., Barcelona 1992.

Chlewiński Z., Hankała A., Jagodzińska M., Mazurek B.: *Psychologia Pamięci*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1997.

Clark G.: *Przestrzeń, czas i człowiek*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Dulewicz A. (red.): *Słownik sztuki francuskiej*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.

Działowski G.: *Sztuka u progu XXI wieku*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002.

Eco U.: *Sztuka*. Wydawnictwo M, Kraków 2008.

Francastel P.: *Sztuka a technika w XIX i XX w.* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.

Gadamer H. G.: *Aktualność piękna*. Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

Gołaszewska M.: *Estetyka i antyestetyka*. Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.

Gombrich E. H.: *O sztuce*. Arkady, Warszawa 1997.

Hall E.T.: *Taniec życia*. Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1999.

Ingarden R.: *Książeczka o człowieku*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

Jakubowska A.: *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2008.

Kapralski S.(red.): *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010.

Kępińska A.: *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.

Kirchner H.: Hasior. *Opowieść na dwa głosy*. Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2005.

Klimaszewski M.: *Geomorfologia*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.

Kogler F., Egger-Wenzel R., Ernst M., Witczyk H. (red.): *Nowy leksykon Biblijny*. Jedność Herder, Kielce 2011.

Kopaliński W. (red.): *Słownik symboli*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

Kosstyn S. M., Roenberg R. S.: *Psychologia*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

Kuryluk E.: *Weronika i jej chusta*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Malska B., Wojcieszuk K. (red.): *Genius loci : mappa della ricerca = mapa badań = research map*. Katowice: Uniwersytet Śląski; Napoli: Università degli Studi di Napoli „L’Orientale” 2010.

Malraux A.: *Głowa z obsydianu*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Maruszewski T.: *Pamięć autobiograficzna*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

Micińska A.: *Władysław Hasior*. Arkady, Warszawa 1983.

Miklaszewski K.: *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.

Miłosz C.: *Wiersze wszystkie*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.

Morawińska A. (red.): *Słowo i obraz – Materiały sympozjum komitetu Nauk o Sztuce PAN*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.

Nęcka E.: *Psychologia twórczości*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2001.

Nowicki A.: *Spotkania w rzeczach*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991.

Nowicka W.: *Stanisław Witkiewicz – Teoretyk sztuki*. Wydawnictwo Zakład Naukowy im. Ossolińskich Wrocław – Warszawa – Kraków 1970.

Oseka A.: *Spojrzenie na sztukę*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1964.

Pallasmaa J.: *Oczy skóry – architektura i zmysły*. Instytut Architektury, Kraków 2012.

Pieniążek M.: *Akt twórczy jako mimesis „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*. Universitas, Kraków 2005.

Platon: *Teajtet*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959.

Popek S.: *Barwy i psychika*. Wydawnictwo Uniwersyteckie M. Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.

Powidzki J.: *Ceramika*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1977.

Pręgowski J. (red.): *Granice inspiracji w malarstwie współczesnym*. Zakład Malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych w Toruniu, Toruń 2013.

Read H.: *Sens Sztuki*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.

Reid T.: *Rozważania o władzach poznawczych człowieka*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.

Ricoeur P.: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.

Rosner K.: *Hermeneutyka jako krytyka kultury*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991,

Różewicz E.: *Technika zdobienia ceramicznego*. Arkady, Budownictwo, Sztuka, Architektura, Warszawa 1958.

Seibert J.: *Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*. Wydawnictwo Jedność, Kielce 2007.

Solik R.: *Sztuką jako interpretacją. Z problemów dyskursu artystycznego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.

Strzezińska N.: *Sztuka, miłość i nienawiść: o Katarzynie Kobro i Władysławie Strzezińskim*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001.

Strzeziński W.: *Wybór pism estetycznych*. Universitas, Kraków 2006.

Szczeklik A.: *Katharsis*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.

Szewczuk W.: *Psychologia zapamiętywania*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.

Szymczak M., Szkiłdź H.(red.): *Słownik Języka Polskiego – t. 1, 2*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995.

Tischner J.: *Myślenie w żywiole piękna*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

Węgrzecki A.: *Wokół filozofii spotkania*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Kraków 2014.

Wilson J.: *Marc Chagall Biografia*. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.

Valentine A.: *Picasso*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.

Zagrodzki J.: *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.

Zagrodzki J.: *Szapocznikow*. Arkady, Warszawa 1979.

Zegner G.: *Barwa i człowiek*. Wydawnictwo Arkady, Warszawa VebVerlagföbauwesen Berlin 1963.

Zwolińska K., Malicki Z. (red.): *Mały słownik terminów plastycznych*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.

#### Strony internetowe:

Magdalena Abakanowicz, <http://culture.pl/pl/tworca/magdalena-abakanowicz>

Roland Schefferski, <http://www.porta-polonica.de/pl/Atlas-miejsc-pami%C4%99ci/roland-schefferski-artystyczne-strategie-pamieci-kulturowej#body-place>

Alina Szapocznikow, <http://culture.pl/pl/tworca/alina-szapocznikow>





# Notatnik

Lata 2014–2017





▲ *Moje wspomnienia nie należą do was. Własnych wspomnień nie można nikomu przekazać. Pamięć jest moja. [Św. Augustyn].*

Jest jednak we wspomnieniach coś wyjątkowego, ponieważ dzieląc się nimi mamy możliwość ich powtórnego doświadczenia. Czas, którego doświadczam, upoważnia mnie do podjęcia próby przeżycia ich raz jeszcze.



▲ Emocjonalny stosunek człowieka do miejsca nadaje miejscu nowego znaczenia. Miejsce to staje się śladem czyjejś obecności, staje się miejscem szczególnym.





▲ Potrzebą natury ludzkiej jest zakorzenianie się w miejscu, tym procesem można opisać budowanie domu, wylewanie fundamentów. *Korzenie – Fundamenty* to eksperyment artystyczny, który był wynikiem obserwacji i przemyśleń na ten temat. W nim płótno stało się podobrazem do zapisu śladu ziemi.

◄ Gлина, która jest materią organiczną, ilastą skałą osadową, ma w sobie ukrytą pospolitość i świętość, żywiołowość i rozkład, pamięć i historię. To ona stała się językiem mojej artystycznej wypowiedzi.





▲ W wyniku przeprowadzonego eksperymentu na płótnie powstał metafizyczny ślad. Obiekty artystyczne pt. *Ślady*, poprzez swój przypadkowy rysunek i interesujące kontrasty, wyznaczyły kierunek moich poszukiwań.

Powiększenie fragmentu płótna. ►







▲ Utrwalony w gipsowym odlewie ślad – dokument historii, wybranego przeze mnie miejsca, stał się formą dla glinianych odcisków.

◀ Powiększenie fragmentu płótna.



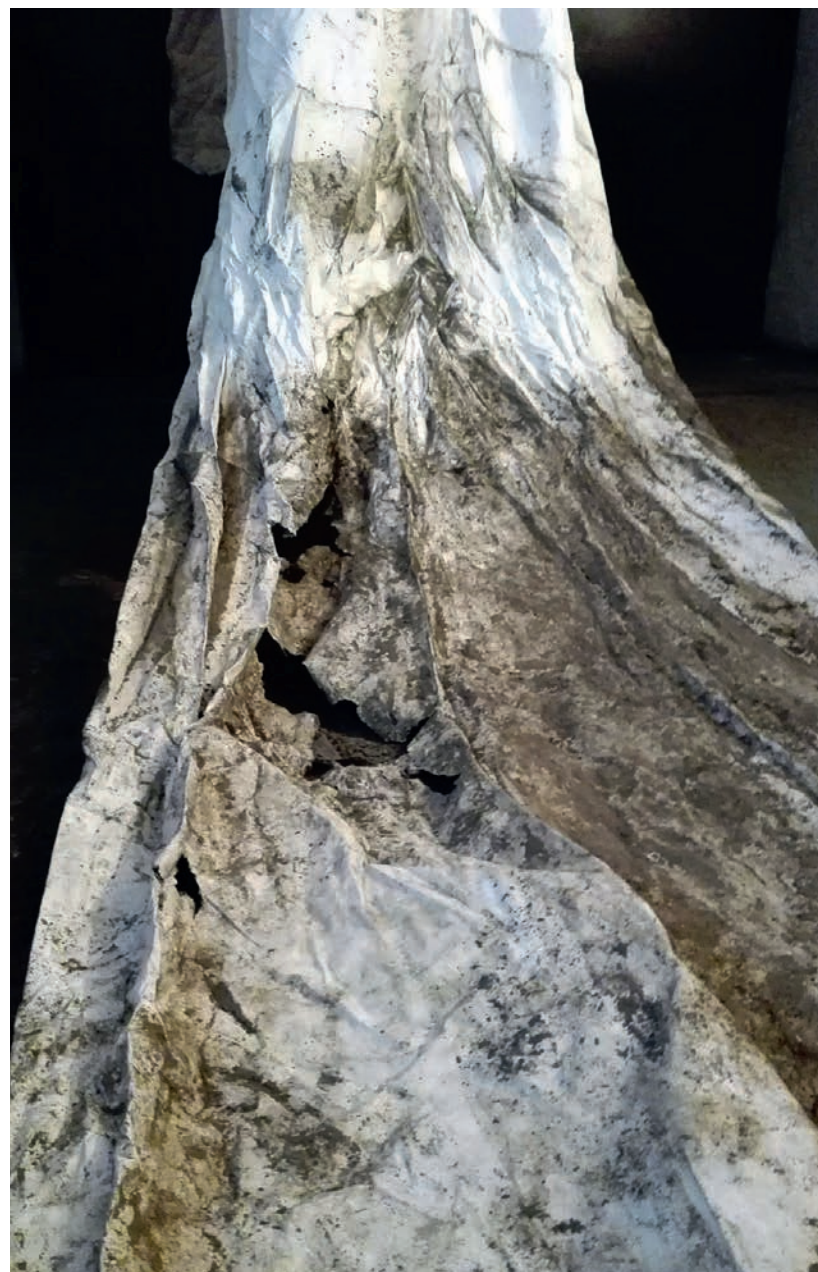


▲ Pierwszy wypalony gliniany obiekt odciśnięty z formy gipsowej.



► Obiekt ceramiczny pt. *Wspomnienie* wykorzystany w eksperymencie artystycznym *Poszukiwanie*. Odnalezienie relacji pomiędzy nim a przestrzenią było dla mnie ważnym doświadczeniem. Był to bardzo interesujący, trwający kilka miesięcy proces, który pozwolił na nowo odnaleźć i uszczegółowić ideę interdyscyplinarnego działania.





▲ Kolejne poszukiwania to eksperyment artystyczny *Zaleganie – rytm czasu*, w którym płótno i ziemia, na polu moich przodków, utworzyły obraz łączący przeszłość z teraźniejszością. Płótno stało się podobrazem dla śladu ziemi zapisanego przez naturę. Bez ingerencji człowieka zapisał się upływający czas.

► Po zwinięciu płótna powstał obiekt artystyczny pt. *Ślad*, w którym zatrzymany został czas. Znaczące są proporcje jego trzech części. Największa część, gęsto zapisana śladami ziemi to przeszłość, część środkowa to cienka linia teraźniejszości. Ostatnia część to białe, nie zapisane jeszcze płótno, to przyszłość.





▲ Z cyklu *Portrety* pochodzi wykonany z wypalanej gliny obiekt artystyczny pt. *Babcia Aniela*. W pracy tej zastosowałam, po raz pierwszy, nie do końca jeszcze świadomie, wybraną metodę intarsji w glinie.



▲ W cyklu *Portrety* w emalii artystycznej pt. *Dziadek Władek* przeprowadziłam pierwsze próby zastosowania intarsji w innej materii niż glina. Eksperymenty te będące drogą w procesie łączenia mediów nie były jednak satysfakcjonujące, ukazały natomiast nowe możliwości rozwiązań malar- skich, takich jak laserunki i warstwowość, które rozwinęłam w kolejnych realizacjach. Efekt tych eksperymentów zasugerował mi sposób zapisywania teraźniejszości w kontekście przeszłości.





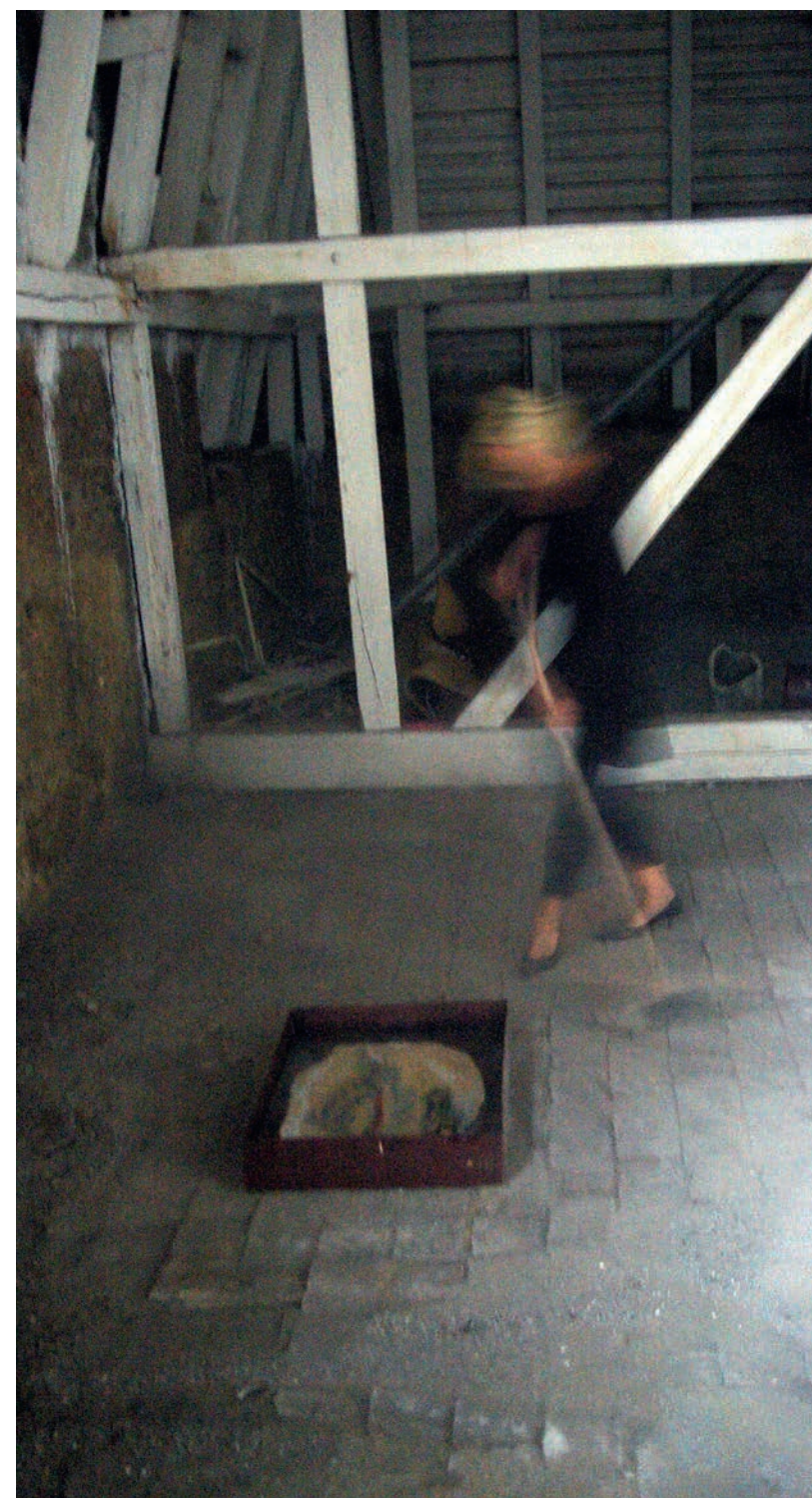
▲ W kompozycjach z cyklu *Dziennik*, przy użyciu wybranych środków artystycznego wyrazu odnalazłam interesujące efekty kolorystyczne i fakturalne, które wykorzystywałam w interdyscyplinarnej realizacji.

◀ Działania kolorem na powierzchni gliny z zastosowaniem nowych, poznanych przeze mnie środków malar-  
skich, takich jak tlenki metali, barwne angoby, szkliwa i farby majolikowe, stały się początkiem powstania wie-  
loelementowej instalacji *Dziennik*. Jest to zbiór kilkudziesięciu płytek z wypalanej gliny, stanowiących archiwum  
wspomnień i osobistej historii.





▲ Kolejne przykłady kompozycji z cyklu *Dziennik*



▲ Archiwum wspomnień to także strych. Układanie, porządkowanie, zmiatanie to codzienne czynności. Wykonane w tym szczególnym miejscu prowokują ożywienie pamięci. Eksperyment artystyczny *Odkurzanie wspomnień* był próbą przywrócenia wspomnień.





▲ Włączenia żywiołu wody w eksperymencie artystycznym *Płynność czasu*, stało się odpowiedzią na proste skojarzenia z czasem. Mówimy, że czas płynie, przecieka przez palce. Przepływająca woda zniekształca obraz, jak upływający czas zniekształca nasze wspomnienia.

► Na ziemi, z której zostały pośrednio wykonane obiekty ceramiczne poszukiwałam najwłaściwszego dla nich kontekstu. Rytm czasoprzestrzenny nieodmiennie towarzyszy realizacjom w przestrzeni, a znalezienie najwłaściwszych proporcji, obliczenie układu wzajemnych relacji wymaga czasu i prób. Działania te były kontynuacją eksperymentu *Poszukiwania*.







▲ Proces tworzenia fragmentów barwionej tlenkami metalu gliny, do intarsjowania powierzchni malarskich obiektów okazał się zaskakująco podobny do procesów pamięciowych. Fragmenty intarsji pękają, odpryskują i gubią się na skutek działania procesów technologicznych takich jak suszenie i wypalanie. Podobnie dzieje się ze wspomnieniami, kiedy przestajemy kontrolować naszą pamięć.

◀ Glina zawiera w sobie pamięć biologiczną, organiczną i historyczną. Jest plastyczna, posiada fakturę i kolor. Z niej pochodzą naturalne barwniki. Jest trwalsza niż czas i dlatego stała się dla mnie najwłaściwszą materią do wyrażenia treści dotyczących pamięci, wspomnień i wyobraźni, zawartych w mojej realizacji.





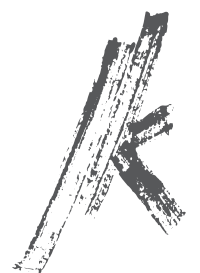
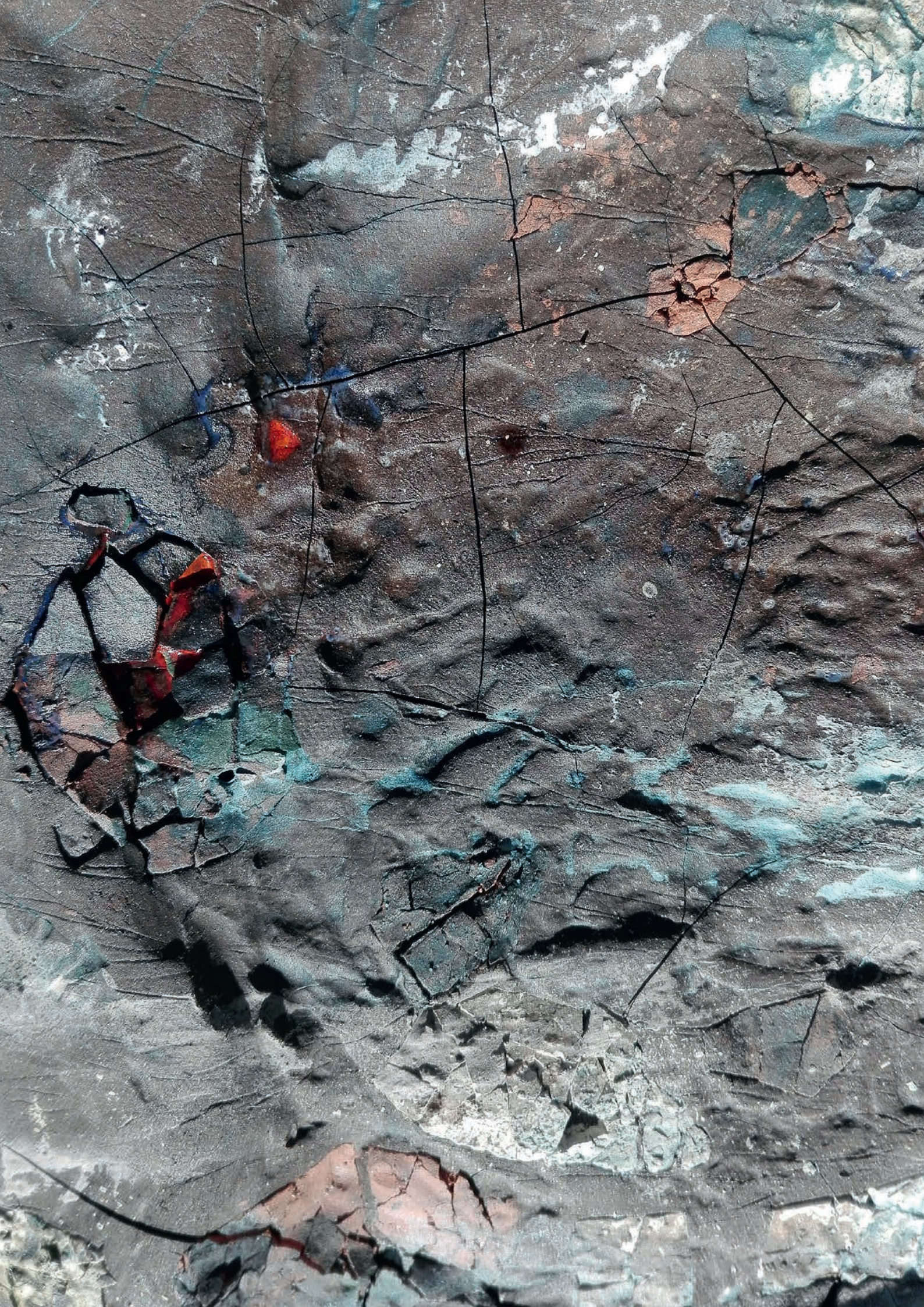
▲ Zakomponowane i wprasowane w plastyczną glinę, barwione tlenkami metali fragmenty wysuszonej gliny, były pierwszą świadomą próbą intarsjowania obiektów.



▲ Fotografia ujawnia, rejestruje i inspiruje na przyszłość. Jest również archiwum moich wspomnień, oraz towarzyszącym mi w pracy narzędziem opisu rzeczywistości.

▼ Intarsjowana gliniana powierzchnia, w której dotykem dłoni, własnym kodem znaków zapisałam wspomnienia, jest przykładem, w którym obiektyw aparatu fotograficznego odkrył niezwykle możliwości tej materii, jej specyfikę i nadzwyczajność struktury.





## Dekady – rozkład pamięci. Zapis w glinie.

Powiększenia wybranych  
fragmentów obiektów  
malarских, stanowiących  
pracę doktorską















